This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Webers illustrierte Handbücher.

Nolin RD
5/10/32
W. W.

Deutsche Poetik

von

Prof. Dr. Johannes Minckwitz.

Dritte Auflage.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1899

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
664372 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1933 L

Alle Rechte vorbehalten.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

G 831 ML
Bal
B 320-167 (tm)

Vorwort.

Was Praxis und Theorie in einer Reihe von Jahren, verbunden mit akademischer Lehrthätigkeit, auf dem Gebiete poetischer Kunst zu erkennen und zu lehren mich in stand gesetzt hat, das versuche ich hier klar ausgearbeitet darzubieten. Das Ergebnis ist, wie ich hoffe, deswegen nicht ganz unbedeutend, weil manche seitherige Gesichtspunkte eine genauere Bestimmung und neue Beweise für die aufgestellten Lehren, nicht als Träumerei, sondern aus meiner eigenen praktischen Erfahrung hergeleitet, erhalten haben. Mein Bestreben war und bleibt, an die Kunst unserer poetischen Glanzepoche anzuknüpfen, damit das rechte Verständnis der eigentlichen Nationaldichter seit Klopstock zu der Nachkommenschaft fortgepflanzt, wahre Poesie von Scheinpoesie und Modepoesie getrennt und abgeschieden, die Sonne eines Goethe und Schiller von dem immer wieder aufsteigenden Nebel der Unkunst mehr und mehr befreit werde.

Der Verfasser.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
CIRCULATION DEPARTMENT
TREMONT BRANCH, 1866 WASHINGTON AVENUE
TRANSFER FROM C. C.
MAR 1932

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 3

Erster Abschnitt.

Bedeutung und Material des Sprachkunstwerks 7

Zweiter Abschnitt.

Die eigentlichen Grenzen zwischen poetischer und prosaischer Form 47

Dritter Abschnitt.

Der Horizont der Poesie. Ihre verschiedenen Gattungen . . 72

Vierter Abschnitt.

Die Verwendung der drei Hauptgattungen 103

Fünfter Abschnitt.

Die Lyrik 137

Sechster Abschnitt.

Das Epos 165

Seite

Siebenter Abschnitt.

Das Drama 171

Beispiele zum fünften Abschnitte.

I. Einfache Formen der Volkspoesie 178
II. Einfache Formen der Kunstpoesie 180
III. Reichhaltigere Formen der Kunstpoesie 181
IV. Gesteigerte Formen der Kunstpoesie 182
V. Höchste Formen der Kunstlyrik 185

Register 190

Deutsche Poetik.

Deutsche Poetik

von

Prof. Dr. Johannes Minckwitz.

Dritte Auflage.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1899

die künftigen Wege zu ebnen, sondern sie ist auch dadurch von großer Bedeutung, daß sie für jedermann die Einsicht in die Schätze der Sprachkunstwerke, insbesondere der poetischen, eröffnet und steigert. Das Verständnis der poetischen Kunst kommt auch dem Urteil über Poesie und poetische Leistungen zu Hilfe; denn dieses Verhältnis lüftet den Schleier, welcher über der Schönheit und Vollendung der Sprachkunstwerke ruht, und läßt uns tiefer eindringen in das Wesen derselben: wir werden als Laien uns der Vollkommenheiten inniger bewußt, die uns die Meister in ihren klassischen Produkten vorgeführt haben. Wir treten gleichsam den Meistern näher und fassen ihre Werke nach dem Geiste auf, in welchem sie verfaßt worden sind, zur Erhöhung des Genusses und Gewinnes, den wir aus ihnen schöpfen. Kurz, wir raten nicht mehr hin und her, sondern werden uns dessen bewußt, worüber wir uns freuen: wir gelangen zur Klarheit, dem höchsten Ziele in allen menschlichen Dingen, wie beschränkt auch immer diese Klarheit bleiben möge. Zum Schaden gereicht die Einsicht in die Regeln niemandem, am wenigsten einem wahren Talente, mag es schaffen oder mag es über das Geschaffene urteilen und Genuß aus den Schöpfungen ziehen wollen. Das Wissen wirkt dem Irrtum entgegen.

§ 3. Aus Obigem also erhellt, daß die Poetik notwendig ist. Man muß das Dichten lehren und lernen, soweit es gelehrt und gelernt werden kann, wie man alle übrigen schönen Künste lehrt und lernt. Es gilt, in der Dichtkunst Meister zu erziehen und Meister in der Beurteilung derselben zu gewinnen.

Dessenungeachtet hört man die Frage, ob die Poetik nötig sei, heutzutage in deutschen Zeitungen ziemlich allgemein verneinend beantworten, und zwar schon seit einem halben Jahrhundert. Eine sehr auffallende Erscheinung, die noch dazu seltsamerweise gerade an dem Schluß jener herrlichen Epoche sich zu zeigen angefangen hat, wo unsere größten Meister, Lessing, Schiller und Goethe, ihre Werke bereits vorgelegt hatten, wo der Ruhm dieser Meister und einiger ähnlicher Zeitgenossen stieg, wo ihre Kunstleistungen mehr und

mehr gewürdigt, angestaunt und gefeiert wurden. Man wußte allgemein, und Goethe wie Schiller hatten überdies mit klaren Worten vielfach versichert, daß sie ihre Meisterschaft mit dem Aufwand all' ihrer Kräfte erlernen und zur Kunsthöhe sich mühsam heraufarbeiten mußten, trotz ihrer Begabung.

Wir können in dieser Erscheinung nichts anderes als einen Abfall von der bereits errungenen Höhe erblicken. Die Schuld des Rückschrittes trugen diejenigen Autoren, welche sich die Sache leichter machen wollten als die drei obengenannten Meister; die Kritiker in den Tagesblättern stimmten ihnen bei, und das Publikum nahm geduldig hin, was man ihm vorlegte, mochte es auch weder gehauen noch gestochen sein. Die eigentlich strebsamen Dichter wurden nach Kräften gescholten, besonders durch das „junge Deutschland", welches von Paris falsche Begriffe geholt hatte; denn weder die Franzosen noch die anderen neueren Kulturvölker waren von der Richtung ihrer Väter so weit abgefallen, daß man sie für die Urheber jener Meinung erklären dürfte, die jetzt in Deutschland überhand nahm. Diese von den Jungdeutschen und von den Liebhabern der Volkslieder aufgebrachte Meinung lautete, „daß man zur Dichtkunst keiner Kunst bedürfe, daß die wahre Dichtung eine kunstlose sei, daß man den angeborenen Geist frei walten lassen müsse und daß man als Dichter nichts zu lernen brauche, wenn man nur etwelchen Geist habe und mitbringe". „Im Gegenteil", fuhr man fort, „sei es nachteilig für den Dichter, wenn er ein Kunstbestreben überhaupt entwickle: er wirke nämlich seiner natürlichen Entfaltung entgegen, wenn er sich auf eine andere Weise, etwa künstlicher geben wolle, als er von Haus aus sei. Er zwinge sich zu Ungewöhnlichem, er verlasse den natürlichen Pfad und suche ängstlich nach Schmuck und Putz, der fremdartig sei; er müsse singen, wie der Vogel singt"; ein Sprichwort, das man falsch auslegte. Denn auch der kunstreiche Dichter, wenn er anders ein Dichter ist, singt so einfach und natürlich, wie der Vogel singt. Andernfalls versteht er die Kunst nicht zu beherrschen. Zum Schluß sagte man: „Fort mit dem Reichtum der Strophen, fort mit dem strengen Maße der Verse und mit der Reinheit des Rhythmus, fort mit guten und echten Reimen"! Denn unter dem Trachten nach solcherlei zierlichen Nebendingen gehe die Hauptsache verloren: der Geist und die Natur. Wenigstens bringe die Ausprägung künstlerischer Vorzüge dem ursprünglichen Charakter und Wesen der poetischen Darstellung Schaden; man merke immer, daß man auf die Kunst Jagd mache. Freilich, der Stümper merkt es immer, daß er selbst stümpert. Daraus wäre man denn zu folgern berechtigt, daß die **Ankunft** eigentlich die Kunst ausmache.

Fragen wir kurz: soll der angehende Dichter etwa seine formelle Ungeschicklichkeit erst bloßlegen, bis er einsieht, er könne doch Besseres

leisten oder geleistet haben? Ein Wiener Autor versichert, der Anfänger müsse sich von der Theorie wie von einer gefährlichen Seuche abgesperrt zu halten suchen; er müsse das Handwerkszeug gleichsam nicht handhaben lernen, sondern Gebrauch davon in das Blaue hinein machen. Dann werde er glühen und sprühen! Auf obige Versicherung, die lediglich von solchen Autoren ausgeht, welche ihre eigenen Mißversuche im Inneren zu spät erkennen und nach außenhin ihre Schwäche nicht eingestehen mögen, antworten wir mit dürren Worten: Ein junger Dichter, der diesen Rat befolgte, würde mit dem Sprachmaterial ebenso blindlings umspringen, wie ein angehender Bildhauer, der ohne Lehrer thöricht genug wäre, in seinen Marmorblock hineinzuhauen, ohne zu wissen, was er aus ihm heraushauen würde, bloß um zu sehen, was zuletzt daraus werde.

Erster Abschnitt.

Bedeutung und Material des Sprachkunstwerks.

§ 4. Womit beginnen wir aber die Poetik am richtigsten, und welchen Eingang nehmen wir in dieselbe, um Schritt vor Schritt weiter zu gehen? Denn nicht sofort werden wir uns mit einzelnen schönen Regeln für die Sprachkunstwerke selbst befassen dürfen: erst müssen wir über die äußere Schwelle, die in den Kunsttempel führt, hinweggeschritten sein, um einen richtigen Umblick zu treffen und uns heimisch zu fühlen. Mit anderen Worten: es wird gewisser Vorbereitungspunkte oder einleitender Schritte bedürfen, damit wir nichts verabsäumen, was uns früher oder später für die Einsicht in das Formgebiet zu statten kommen könnte, und was wir vielleicht so schmerzlich vermissen würden, daß es an unrechter Stelle nachgeholt werden müßte. Schreiten wir daher auf regelrechtem und einfachem Pfade vor: trocken wird ihn nur der Unwissende finden.

Es springt in das Auge, daß wir vor allen Dingen die Hilfsmittel betrachten müssen, deren der Poet für die Herstellung seiner künstlerischen Schöpfungen sich bedient. Wie der Maler, der Bildhauer, der Architekt und Musiker ihre besonderen (eigentümlichen) Hilfsmittel besitzen, aus welchen sie künstlerische Gestaltungen hervorrufen, so auch der Poet und der Sprachkünstler überhaupt. Ich meine also das

Material, mit welchem der Dichter und Redekünstler arbeitet, das **Sprachmaterial**, denjenigen Stoff, aus welchem er seine Gebilde zusammensetzt, fertigt und vorführt: sein Material müssen wir zunächst in das Auge fassen. Im allgemeinen hat es so viele Vorzüge vor dem Material der übrigen Künste voraus, daß die Vortrefflichkeit desselben eine Beschreibung durch Worte kaum zu erschöpfen vermag. — Begnügen wir uns mit folgenden Angaben, welche vorzüglich auf das schöpferische Vorgehen des Dichters sich beziehen; denn der kritische Beurteiler dessen, was die künstlerische Meisterschaft ausmacht, wird von selbst, ohne jedesmal ausdrücklich berücksichtigt zu sein, den besten Anhalt für sein Urteil an den Lehren finden, die wir zu Erwerbung jener Meisterschaft aufstellen.

§ 5. Das Sprachmaterial, womit der Dichter arbeitet, ist der feinste, geistigste und flüssigste Stoff, den es giebt: keinem anderen Künstler steht ein gleich brauchbares Hilfsmittel zu Gebote. Weder Stein, noch Farbe, noch Ton des Musikers vereinigt in sich, für die geistige Entfaltung eines Werkes, so viele Vorteile als das Wort der Menschenzunge.

Doch nicht der Dichter bloß bedient sich des Sprachmaterials für seine Werke, sondern der Sprachkünstler überhaupt, also auch der Prosaiker, wovon unten gehandelt wird (§ 7 u. ff.).

§ 6. Ich hätte hier Gelegenheit, ausführlich auf die Eigenschaften aller fünf Hauptkünste einzugehen, ihre Beschaffenheit nach Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten bis in das Einzelne zu erörtern und zu würdigen, die Vorzüge und Schwächen der einen gegenüber den anderen zu beleuchten und abzuschätzen, woraus dann leicht erhellen würde, daß der Sprachkünstler vor allen anderen Künstlern am besten daran ist. Allein für diesen meinen Hauptzweck genügt die Angabe weniger Momente. Die sicherste und deutlichste Unterscheidung der fünf schönen Künste, der höheren Künste, die man insgemein annimmt, treffen wir

nach den Stoffen oder Stoffmitteln, welche von den Künstlern für ihre Gestaltungen im Bereiche der einzelnen Künste benutzt werden müssen. Nach diesem Gesichtspunkte zerfallen diese fünf Künste in zwei Klassen.

Die Malerei nämlich, die Bildhauerkunst (Skulptur) und die Baukunst (Architektur) sind alle drei auf das **unorganische Reich der Natur** angewiesen, wenn sie zur Anschauung kommen wollen: der Mensch muß die Stoffe für das Malen, Bildhauen und Bauen **außer sich** oder **außerhalb des menschlichen Organismus** suchen und herbeiholen, damit er ein schönes Kunstwerk ausführen, schaffen und zeigen kann. Diese unorganischen Stoffe werden durch Geist und Hand der Künstler zu bestimmten Formen verarbeitet. Die Formen empfangen Leben, Verklärung, Schönheit.

Die Musik und Sprachkunst dagegen bedürfen keiner unorganischen Stoffe, um ihre Werke darzustellen. Beide begnügen sich mit dem, was der **menschliche Organismus** vermag: der Musiker und der Dichter (Sprachkünstler) reichen mit den Mitteln aus, die sie aus ihrem eigenen Organismus schöpfen, mit dem Stoff der Töne. Sind aber beide gleich? Mit nichten.

Die größten und bedeutendsten Mittel wiederum hat der Dichter (Sprachkünstler), dem Musiker gegenüber. Die Mittel des Musikers stehen den Mitteln des Dichters nach, obgleich sie dem nämlichen Organismus angehören. Warum? Die Töne, welche dem Musiker zur Verfügung stehen, sind zwar ebenfalls flüssig, fein und geistig, aber nur bis zu einem gewissen Grade. Die Beschränkung liegt darin, daß der Musiker lediglich durch Töne wirkt, durch den bloßen Klang, Schall, Hall, aber nicht durch bestimmte und klare damit verbundene Begriffe, also nicht durch Begriffe, wie sie mit den artikulierten Lauten der menschlichen Zunge, den Wörtern, verbunden sind. Musikton und Sprachton scheiden sich in diesem bedeutungsvollen Punkte. Dort Dämmerung, hier Licht.

Die Folge davon ist, daß die Musik auf das Reich der Gefühle beschränkt ist und über den wechselnden Stimmungen der Seele waltet, ohne bis zur Klarheit bestimmter Begriffe vordringen zu können. Es ist ihr unmöglich, auch nur einen einzigen Begriff so scharf und so genau zu bezeichnen, daß der Sinn augenblicklich erkannt wird, wie der Lichtstrahl, welchen die Sonne wirft. Die Umschreibung durch Töne, so ausdrucksvoll sie gehalten sein mag, erreicht und ersetzt in keiner Weise die Helligkeit des einfachen Wortlautes. Wäre es anders, so würde der Mensch zur Verständigung mit seinem Nächsten nicht die Sprache gewählt haben, sondern die Klänge der Musik.

Die Wörter ihrerseits haben eine doppelte Eigenschaft als Töne: sie sind ebenfalls musikalisch und umfassen zugleich einen bestimmten Sinn. Daher ist der Sprachkünstler in den Stand gesetzt, eine gleichzeitige Zeichnung von Gefühlen, Seelenstimmungen und bestimmten Begriffen zu bewirken. Er wird vollständig klar bis in die kleinsten Einzelheiten, während ihm die Gefühlsdarstellung und die Herrschaft über die Stimmungen keineswegs gebrechen.

Zugleich ergiebt sich daraus, daß die Musik bei weitem minder selbständig auftritt als die Sprache. Die Musik sollte eigentlich immer die Sprache zu Hilfe rufen, damit der höchste Zweck der Musikkunst erzielt werde. Die Sprache dagegen bedarf keiner anderweitigen Unterstützung, auch nicht der Musik. Denn sie begreift eine entschiedene Musik in sich selbst, und wenn sie gleichwohl der musikalischen Kunst sich bedient, so thut sie es um des Vorteils willen, daß ihre Wirkung, durch die Erhöhung der Gefühlsmacht, auf den menschlichen Geist und auf das menschliche Gemüt gesteigert und gefördert werde. Steigerung und Förderung ist es einzig und allein, was die Sprache durch diese Verbindung mit der Musik sucht und erhält.

In unseren Zeiten tritt die Musik viel zu selbständig auf. Denn indem sie der Sprache entsagt, wiegt sie die

Seele in bloße Träume, die klaren Begriffe aber fehlen. Der **Gesang** ist die höchste Erfüllung dessen, was an Sprache und Musik beansprucht wird. Nur müssen die gesungenen Worte (neben einer musikalischen Begleitung) auch dem Ohre verständlich bleiben und von dem Hörer deutlich aufgefaßt werden können. Gesang ohne dieses deutliche Verständnis ist eben nur Musik, ein sinnliches Vergnügen also, welches Gedanken in dem Hörer anregt, weckt, aufruft, aber ihm keine entschiedenen Gedanken vorführt, die durch ihre Bestimmtheit den Geist erfassen könnten. Der Wert des Unklaren wird nie dem Wert des Klaren gleichkommen. Nicht auf Gefühle, Träume und Phantasien ist der Menschengeist angewiesen. Die bloße Musik bewegt selbst das Tier; der Mensch fordert mehr. Dieses Mehr verleiht ihm die Sprache. Das sinnliche Vergnügen darf er nicht dem geistigen vorziehen oder auch nur gleichsetzen.

Die Musik also, obwohl sie mit ähnlichem schönen Stoffe arbeitet, steht gegen die Sprachkunst zurück, weil sie nicht gleichgeistig arbeitet. Oder vielmehr, weil sie, trotz der Aufbietung aller ihrer Mittel, nicht gleichgeistig arbeiten kann. Die Gebiete des musikalischen Meisters und des Sprachkünstlers gestatten in gleicher Weise die Erfüllung dessen, was ein Kunstwerk zum Kunstwerke macht; aber bloß so viel. Denn das Sprachkunstwerk überragt das Tonkunstwerk, das letztere mag in seiner Art so vollendet sein wie das erstere.

Die anderen drei Künste dagegen, welche über einen ungleich minder flüssigen Stoff gebieten und bei der schweren Handlichkeit oder bei der Unhandlichkeit ihres Stoffes sich beschränken müssen, stehen gegen die Sprachkunst in manchen Punkten noch weit mehr zurück. Alle drei Darsteller nämlich, der Maler, der Bildhauer und der Architekt, sind auf die Darstellung **eines einzigen Moments** beschränkt, den sie gleichsam aus dem Ganzen, das vor ihnen steht, herausgreifen, erfassen und **fixieren.** Ueber diesen einen Moment vermögen sie nicht hinauszugehen. Die Sprachkunst ihrer-

seits hat **die Unendlichkeit** vor sich; sie kann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihren verschiedenartigsten Momenten und in buntester Reihenfolge fortlaufend vorführen, zeigen und versinnlichen, ohne das künstlerische Ziel, die Einheit, aus dem Auge zu verlieren oder preiszugeben. So stellt sie denn eine Menge Ereignisse dar und häuft eine lediglich von der Kunstaufgabe bedingte Reihe von Gedanken und Bildern, Gefühlen und Vorstellungen, Erscheinungen, Wünschen und Hoffnungen zusammen, ohne durch die Stoffmittel beschränkt zu sein. Sie breitet sich aus wie das hohe Meer, welches bloß an den Dämmen des Festlandes stillsteht; ihre Dämme sind die Dämme der Kunst oder vielmehr die Ziele der Kunstaufgabe, die sie nicht überschreiten darf. Die anderen drei Künste dagegen vermögen nur einen einzigen Gegenstand zu beherrschen, und zwar diesen einen nur in einem einzigen Momente. Der unorganische Stoff gestattet nicht das Uebergreifen in mehrere oder viele Nebenerscheinungen, so wichtig sie immer sein mögen; was der Meister sich erlauben darf, beschränkt sich im glücklichsten Falle auf diese oder jene treffende Andeutung eines untergeordneten Moments. Denn natürlicherweise werden die Meister dieser drei Künste, weil sie so beschränkt sind, daß sie nur eins wählen können, jedesmal **den bedeutsamsten Moment** auswählen und ausheben, damit sie ihren Zweck erreichen: die Darstellung und Verkörperung des Schönen oder die Gestaltung eines schönen Kunstwerks.

Doch eines ist dabei nicht zu übersehen: diese drei mit Hilfe unorganischer Stoffe arbeitenden Künste bringen ihre Gestaltungen, trotz der erwähnten Beschränkung durch Raum und Zeit, auf eine so eigentümliche und herrliche Weise zur Anschauung, daß sie in ihren besonderen Vorzügen die Wirkung der Sprachkunst **überbieten.** Die Kunstwerke nämlich, welche der Maler, Bildhauer und Architekt liefert, wirken durch ihre Erscheinung unmittelbar in ihrer Art eindringlicher und nachdrucksvoller auf die Seele, als es ein

Sprachkunstwerk vermag: die Figur auf einem Gemälde, eine Bildsäule, ein Haus geben durch den bloßen Anblick einen unzweideutigen und vollkommen klaren Begriff von dem, was der Künstler darzustellen gesucht und dargestellt hat, eine Schöpfung, deren Bedeutung man sofort erkennt. Das ist zugleich der wichtige Punkt, worin die Werke dieser Künste auch den Werken der Musik überlegen sind, wie diese letzteren, nach obigen Bemerkungen, hinter den Werken der Sprachkunst zurückstehen. Die Musik erscheint also hierin geradezu als die schwächste Kunst unter den fünf schönen Künsten. Vorurteilslose Kenner, welche die Musik lieben, räumen dies unumwunden ein. Die Klarheit dessen, was man formt, hat ihre entschiedene Berechtigung. Der Sprache gegenüber ist die Musik ein unverständliches Lallen. Daß aber die malende, bildende und architektonische Kunst eine solche Klarheit entfaltet und ihren Werken eine Verkörperung giebt, welche selbst die Mittel der Sprache übertrifft: dieser Umstand drückt die musikalischen Werke dergestalt nieder, daß man denken sollte, die Musik nehme einen sehr untergeordneten Rang ein, und ihre Leistungen gehörten kaum unter die Leistungen der höheren (schönen) Künste. Sie wird in diesem Punkt von der Sprache übertroffen, die Sprache wiederum von den drei anderen Künsten. Indessen haben wir Gründe, günstiger zu urteilen.

Kehren wir vorerst nochmals zu der von der Klarheit bedingten Wirkung der anderen vier Künste zurück, um das Verhältnis der Sprache zu den Leistungen der Malerei, Bildhauerei und Architektonik in dieser Beziehung zu betrachten. Zur Klarheit dringen alle vier vollständig durch, doch die Sprachkunst in anderer Weise als jene. Denn die von Maler, Bildhauer und Architekten ausgehenden Darstellungen wirken auf die Seele mit größter Raschheit: sie wirken in vollster Klarheit und Schönheit augenblicklich, wie gesagt, durch den Anblick dessen, was gemalt, gebildet, gebaut ist. Man darf sagen, sie wirken so vollkommen und so drastisch, daß die Sprache hinter dieser Wirkung zurückbleibt.

Nicht so rasch gelangt der Sprachkünstler mit seinen Mitteln zu dem Ziele, eine Kunstgestalt zu veranschaulichen, so daß sie in allen Zügen klar vor uns steht; ebenso fehlt ihm etwas zur Klarheit seiner Darstellung, nämlich der unmittelbare Anblick derselben. Wie hilft er sich aber auf seinem Wege zum Kunstziele? Er nimmt seine Zuflucht zur Beschreibung durch das klare Wort. Will er also eine Gestalt, eine Landschaft, eine Naturerscheinung, ein Bauwerk vorführen oder gleichsam zeigen, so geschieht es dadurch, daß er die Umrisse dieser Gestalt, dieser Landschaft, dieser Naturerscheinung, dieses Bauwerks, die hervorstechenden Merkmale und die wesentlichsten Eigenschaften des einen wie des anderen allmählich und schrittweise schildert, bis er glaubt, daß die Schilderung genüge und das Ganze umfassend dargestellt sei. Ein langsamer Weg allerdings, indem der Sprachkünstler nur dadurch wirken kann, daß er die Phantasie desjenigen, dem er durch Worte einen schönen Gegenstand vor Augen rücken will, in Bewegung setzt und zu Hilfe ruft. Allein so langsam dieser Prozeß vor sich geht, bis sich vor dem Auge des Geistes ein Ganzes zusammensetzt, diese Darstellungen des Sprachkünstlers werden immer einen vortrefflichen Eindruck machen, wenn sie gelungen sind.

Die Sprache also weiß sich diesen drei anderen Künsten gegenüber zu helfen, die Musik vermag es nicht. Die letztere schildert auch, aber ohne Worte, also für den Verstandsbegriff ungenügend, ungenau und schwach; sie kann nie bis zur vollkommenen Klarheit in der Schilderung eines Gegenstandes vordringen, wie es die Sprache vermag. Die Bilder und Zeichnungen, die sie durch Klänge giebt, verschwimmen. Die Phantasie hat an diesen Tönen keinen bestimmten Halt.

Trotz besagter Schwäche aber ist die Musik in einem wichtigen Punkte selbst vor der Sprache begünstigt, die angesichts aller anderen Künste so gut gestellt ist. Der Schwäche vergessen wir bei der Stärke, welche die Musik

sonst entfaltet. Denn in ihrer eigentlichen Aufgabe ist die Kunst des Musikers der Kunst des Sprachkünstlers, also auch des Dichters überlegen. Ihre eigentliche Aufgabe ist **die Gefühlsmalerei** oder **die Offenbarung der Gemütswelt.** Sie entwickelt nicht allein durchweg schöne Töne, die Kunst des Wohllautes in höchstem Grade beherrschend, sondern sie wirkt bei der Erfüllung derjenigen Aufgabe, die ihr vornehmlich zukommt, unmittelbarer und entscheidender als die Redekraft, trotz der wohltönenden Eigenschaften der letzteren und der Einwirkung derselben auf Gemüt und Geist zugleich. Sie bestimmt die Richtung der Gefühle auf die nachdrücklichste Weise und tritt in ihrer Eigenart eben so gewaltig auf wie die Kunst des Malers, Bildhauers und Architekten in der Klarheit der von ihnen vorgeführten Werke. Diese Macht der Musik wird aber noch bemerkbarer, wenn sie (wie es häufig geschieht) zur harmonischen Vereinigung vieler Instrumente greift und dadurch die das Gefühl darstellende Tonwoge bis zu einem durch seine Fülle hinreißenden Wogensturme steigert. Letzteres vermag die Sprache nicht. Wir können weder zusammensprechen noch zusammenrecitieren. Die Stimmen zwar im Gesange vereinigen können wir, aber das Singen greift in die Musik über, wie ich oben angedeutet habe, und wird zur höchsten Tonerscheinung.

Jeder Kunst das Ihrige, müssen wir also sagen. Denn daß die anderen vier Künste vor der Sprach- oder Redekunst je einen entschiedenen Vorteil voraushaben, ist ganz in der Ordnung. Wäre es nicht der Fall, wäre die Rede und Poesie, die ihrerseits so zahlreiche wichtige Vorzüge besitzt, den übrigen Künsten in allen Eigenschaften gleich und ganz ebenbürtig, so würde es natürlicherweise nicht fünf schöne Künste geben, sondern es gäbe dann nur eine oberste und höchste Kunst, die Sprachkunst. Die anderen vier Künste wären dann bloß untergeordneten Ranges und nähmen einen Platz weit hinter der Sprachkunst ein. Dies läßt ihre Beschaffenheit nicht zu. Wir müssen daher fünf schöne Künste

annehmen und dürfen nicht blindlings eine der anderen unterordnen. Eine solche Unterordnung verbietet die besonders glückliche Eigentümlichkeit, die eine jede hat.

Indessen sind wir berechtigt, die Sprachkunst ausdrücklich an die Spitze aller Künste deswegen zu setzen, weil sie einerseits die Mittel besitzt, die Vorteile der übrigen Künste wenigstens zu **ersetzen**, ihnen nachzuringen und bis zu einem gewissen Grade mit ihnen allen zu wetteifern, während anderseits die besonderen Eigentümlichkeiten der Sprachkunst so überaus günstig und glücklich sind für die Erreichung der Zwecke, welche die Sprachkunst als solche in das Auge faßt. Gemüt, Phantasie und Geist befriedigt sie am umfassendsten durch sich allein. Die Sprache, mit anderen Worten, hat Ersatz für die eigentümliche außerordentliche Wirkung, welche den anderen Künsten zusteht; sie hat aber auch außerdem durch ihre Feinheit und Bildsamkeit wesentliche und glänzende Vorteile vor den übrigen Künsten. Obenan zu stellen ist der Satz: der flüssige, überaus biegsame Stoff der Sprache kennt keine anderen Schranken als die dem Menschengeiste selbst gezogenen.

Richard Wagner, der geistvolle Musiker, hat gelegentlich den kühnen Gedanken ausgesprochen, man müsse nach einer Vereinigung aller schönen Künste zu einer Gesamtwirkung streben. Ist dies möglich? Nur bis zu einem gewissen Grade. Die Entfaltung so vieler Mittel muß eine beschränkte bleiben. Am wenigsten aber dürfte die Musik zum Mittelpunkte der angestrebten Gesamtwirkung erhoben werden. Die schwächste Säule wählt man nicht zum Hauptpfeiler. Die volle Erreichung der Wagnerschen Aufgabe würde vielleicht nicht einmal dadurch sich ermöglichen lassen, daß die Sprachkunst zum Mittelpunkte des Ganzen gemacht würde. Denn Sprache in ihrer geistigen Gewalt auffassen, Musik hören, Gemälde betrachten, endlich Bildsäulen, Paläste und sonstige Prachtwerke gleichzeitig und gleichmäßig bewundern: dies geht über die Kräfte des menschlichen Geistes hinaus.

§ 7. Nunmehr ist zuvörderst die Frage zu erwägen, ob die Sprachkunst auf eine einzige Art sich entfaltet oder auf mehr als eine. Und da gelangen wir zur Antwort, daß sie sich scheidet in Poesie und Prosa. Aber wodurch ist Poesie und Prosa geschieden? Durch das Sprachmaterial keineswegs; denn beide Arten des menschlichen Ausdrucks sind auf das gleiche Material angewiesen: beide gebieten über den gesamten Sprachstoff, soweit sie sich desselben nur immer bemächtigen können. Denn die Gedanken, Anschauungen und Gefühle der Menschenbrust können sich in Prosa wie in Poesie einzig und allein durch das **Wort** offenbaren. Den Wortstoff also müssen wir vor allen Dingen prüfen. Er umfaßt die Bausteine des Sprachkunstwerks.

Wenn wir also später die Schranken auffinden und feststellen, die zwischen Prosa und Poesie bestehen, so wird sich zunächst bei der Untersuchung des Wortstoffes, die wir notwendig anstellen müssen, die Wahrnehmung ergeben, daß dieser Wortstoff keinen Unterschied zwischen beiden Darstellungsarten, im allgemeinen und wesentlichen, begründet. Ich gehe aber auf die Untersuchung des Wortstoffs zunächst ein, teils um mit dem Ersten und Notwendigsten anzufangen, teils um die Zweifel auf diesem Gebiete zu beseitigen, die häufig geäußert werden, namentlich im gewöhnlichen Leben, wenn man Gedichte beurteilt. Denn täglich hört man die Phrase: „Das ist ein prosaisches Wort", und „jenes ist ein poetisches Wort!"

§ 8. Hat man ein Recht, von prosaischen und poetischen Wörtern zu reden, und wie weit hat man ein Recht dazu? Zeichnen sich die einen Wörter vor den anderen aus, oder nicht? Und wenn sie untereinander verschieden sind, worin sind sie verschieden, und wie weit erstreckt sich etwa die Verschiedenheit? Giebt es überhaupt Wörter, die so gestempelt sind, daß man sie sofort als prosaische oder als poetische erkennt?

Diese Fragen müssen wir im folgenden beantworten. Schon Aristoteles in seiner weltberühmten Poetik hat diesen Gegenstand berührt, doch nur obenhin mit etlichen flüchtigen Andeutungen. Nichts Genaueres finden wir in den neueren Aesthetiken darüber. Und doch ist eine sorgfältigere Bestimmung dieses Punktes nicht allein für den

Sprachkünstler in Poesie wie in Prosa nützlich, sondern auch für die Kritiker und für das Urteil des Publikums vorteilhaft. Die Einsicht vermehrt die Sicherheit im Gebrauche wie in der Würdigung eines Gegenstandes. Richten wir also den Blick auf den Sprachschatz.

§ 9. Ein jedes Wort ist ursprünglich poetisch, das heißt für die Dichtkunst geeignet oder doch für irgend eine Gattung derselben. Die Sprache hat keine schlechthin prosaischen Wörter oder solche, die entschieden den Stempel des Unpoetischen an sich tragen. Bilden aber kann sie welche, wie wir später sehen werden. Die Grundwörter also, die einfachen Formen derselben, die einfachen Stämme und die einfachen Ableitungen sind durchweg rein und tadellos für den Gebrauch des Dichters. Es würden gar keine prosaischen Wörter existieren, wenn nicht welche geformt würden und geformt werden könnten, wozu der Prosaiker das Recht hat, oft auch genötigt ist.

Das eine Wort nämlich ist ursprünglich so gut wie das andere, nach Wurzel und Stamm betrachtet. Es haftet nichts Schlechtes und Unwürdiges an dem Worte selbst, dessen wir uns bedienen. Der Menschengeist als solcher schafft nichts Gemeines von seiner Natur aus, die edel ist. Es wird durch das Wort ein Begriff bezeichnet, und diejenigen, die ihre Gedanken ausdrücken und anderen begreiflich machen wollen, werden und müssen allemal dasjenige Wortgebild suchen, schaffen oder ergreifen, welches den gewünschten Begriff richtig und so vollständig als wir selbst wünschen bezeichnet. Geschieht dieses, so behauptet das getroffene oder gewählte Wort seine Stelle mit Recht und passend. Wie aber der Prosaiker das Recht hat oder genötigt ist, Wörter zu formen, so auch der Dichter. Jener formt und darf Wörter formen, die einen durchaus prosaischen Charakter tragen; der Dichter seinerseits darf nur poetische Wörter formen. Denn sonst würde der letztere seiner eigenen Aufgabe schnurstracks entgegenarbeiten. (Selbst den Meistern gelingt es nicht immer, ihre Formen so poetisch zu schaffen, als es sein sollte. Unsere größten Sprachfortbildner, von Klopstock bis zu Platen, geben Beispiele des Mißlingens.) So viel im allgemeinen sei vorausgeschickt.

§ 10. Die Wörter zerfallen jedoch, ihren Begriffen nach, in zwei Hauptklassen, in eine ernste und eine komische Ordnung. Ein Wort also, dessen Begriff in den ernsten oder tragischen Stil nicht passen würde, erhält seine Berechtigung

und seinen Platz im Felde des Komischen oder Lustigen, und umgekehrt: welches Wort im komischen Stile unpoetisch oder unwirksam erscheint, was auf eins hinausläuft, dieses wird poetisch oder wirksam erfunden im Ernsten oder Tragischen.

Gerade deshalb, weil man diesen Unterschied nicht beachtete, entstand die Meinung, daß eine Menge Wörter ihrer Natur nach prosaisch seien, oder so beschaffen, daß ein Dichter sie nicht brauchen dürfe, ohne zu fehlen, und prosaisch zu werden, zu sinken und den Ton zu verletzen. Goethe scheute sich nicht, in jenem lustigen Schneiderliede das Wort „Dreck" zu gebrauchen (die Flinte fiel in die Schoten, der Schneider in den Dreck). Gewöhnlich aber behauptet man, daß dieses Wort ein durchaus unpoetisches Wort sei (gemein und prosaisch), wofür man „Kot" sagen müsse. Hätte Goethe nun Kot für Dreck angewendet, so würde seinem humoristischen Liede die Spitze gefehlt haben. Nach dem oben Bemerkten werden wir überhaupt dem Worte Dreck seinen Platz im Bereiche des Komischen nicht entziehen dürfen; wie denn auch die freilich schöner klingende hellenische Sprache dergleichen Wörter nicht vermieden oder ausgeschieden hat: zum Beweise dafür dient das Lustspiel des Aristophanes. Aber vom Gebiet des Tragischen und Ernsten bleibt das genannte Wort deswegen ausgeschlossen, weil es der alltäglichste, niedrigste und am wenigsten elegante Ausdruck für einen allgemeinen, gewöhnlichen und unangenehmen Gegenstand ist. „Kot" oder „Schlamm" treten an die Stelle desselben, sobald der Schreibende so gestimmt ist, daß er die Scheidewand des Ernsten und Komischen nicht verletzen, nicht durch einen komischen und dem Ernst unzusagenden Ausdruck die Linie überschreiten mag, die ihm der Ton seiner Darstellung einzuhalten gebietet.

Das Gleiche macht sich bei vielen anderen Wörtern in mehr oder minder auffallendem Grade geltend, z. B. bei Eber, Schwein und Sau, bei Stier und Ochs, bei Roß und Pferd.

Gleichwohl hat Schiller, worüber man sich wundern könnte, im „Wallenstein" an einer sehr ernsten und erhabenen Stelle absichtlich „Pferde", nicht „Rosse" gebraucht, an der bekannten Stelle nämlich, wo er sagt:

Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde:
Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

Bei oberflächlicher Betrachtung dieser Stelle könnte jemand glauben, Schiller sei durch den Reim gezwungen gewesen, Pferde statt Rosse zu setzen; und da „Pferde" nichts Unpoetisches an sich habe, sondern nur in seinem poetischen Werte dem Ausdruck Rosse etwas nachstehe (man vergleiche § 18), so sei es nicht im mindesten auffallend, daß er hier Pferde um des Reimes willen gebrauche. Allein es hieße die schöne Stelle schlecht verstehen, wenn man sie so auffaßte. Vom

Reime ließ sich Schiller nie verleiten, einen Gedanken zu schwächen und ihm Eintrag zu thun. Dazu kommt, daß er hier, in diesen Jambenzeilen, nicht die mindeste Veranlassung hatte, zu reimen und Pferde statt Rosse zu sagen. Vielmehr hat er mit allem Fleiße gerade diesen Ausdruck gewählt. Er setzte aus richtigem Gefühle „Pferde", um den Gegensatz des Hohen und Niederen, das tiefe Sinken des herrlichsten Glückes, den schmerzlichen Untergang des Schönen durch dieses gemeinere und gewöhnlichere Wort treffend und hell zu bezeichnen. Daher muß man die Stimme bei dieser Redewendung ein wenig schärfer markieren, indem man gleichsam unwilligen und bedauernden Tones recitiert: „und wirft ihn unter den Hufschlag — seiner — Pferde", worauf man ernst und feierlich fortfährt: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde!" So feines Gefühl, so richtigen Takt hatte unser Schiller. An diesem einen Beispiele erläutern sich hundert andere. Der wahre Meister vergreift sich nicht im Wort.

Dem Lustspieldichter übrigens ist es erlaubt, alle Tonarten anzuschlagen. Er hat ein freieres Feld als der ernste Lyriker und Tragödiendichter und ist insofern auch glücklicher daran, als ihm der Sprachschatz im weitesten Umfange zur Verfügung steht. Was jene verschmähen müssen, dient ihm zur Bereicherung.

§ 11. Mit dem Bann belegt der Dichter nur diejenigen Wörter, welche in der Schriftsprache überhaupt nicht vorkommen, ja, die sogar nicht in den Mund genommen werden, ohne daß man zu erröten Ursache hat, wenn sie vor jemandes Ohr ausgesprochen worden sind. Nicht prosaisch im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr gemein sind diese Ausdrücke. Sie bilden eine Klasse von Wörtern, die so niedrig stehen, daß sie das Ohr beleidigen, sobald sie überhaupt ausgesprochen werden.

Weder nach Form, noch nach Ton zeichnen sie sich besonders günstig aus. Beispiele anzuführen, wäre überflüssig. Jedes Volk, namentlich die Volkssprache, hat eine Menge von Ausdrücken, die etwas Niedriges, Gemeines, Sinnlichrohes, Tierisches bezeichnen; unter anderen eine Klasse von widerwärtigen Verwünschungen oder Flüchen, die aus keiner edlen Leidenschaft stammen, sondern aus blinder Wut. Weder ein Dichter noch ein edler Prosaiker macht davon Gebrauch. Nur in ganz außerordentlichen Fällen darf man es wagen, ein einzelnes Wort dieser Gattung wie einen Trumpf auszuspielen, damit die grellste Tinte, für die Erzielung gewisser Zwecke, nicht unbenutzt bleibe. Man vergleiche hierüber Aristophanes, Shakespeare und Goethe.

§ 12. Es leuchtet daher ein, daß wir auf eine völlig abgesonderte poetische Sprache, welche der prosaischen gegenüberstände, verzichten müssen, oder daß kein Volk der Erde eine ganz eigentümliche Dichtersprache hat, welche vollkommen sich schiede von der Prosasprache.

Die Griechen, welchen die Aufnahme ihrer Mundarten (Dialekte) in die poetische Darstellung sehr zu statten kam, brachten es in diesem Stücke allerdings weiter als viele andere Völker. Aber auch die Dichter dieses glücklichen Geschlechtes benutzten, wie namentlich die attischen Poeten beweisen, den großen Strom der hellenischen Sprache im weitesten Umfange ohne Scheu und Ausnahme.

§ 13. Der zuerst aufgestellte Grundsatz über das Wort (§ 9), seine poetische Geltung anlangend, wird dadurch nicht umgestoßen, daß er eine dreifache Ausnahme erleidet, nämlich in den folgenden drei Fällen der **Wortbildung.** Es fallen nämlich eine nicht leicht übersehbare Anzahl Wörter, die nicht einfachen Stamm haben, sondern zusammengesetzt sind, unbedingt ins Reich der Prosa: das sind also Wörter, die wir bilden und die durch ihre Bildungsweise den entschiedenen Stempel des Prosaischen gewonnen haben oder gewinnen müssen. Erstens gehören darunter jene Wörter, die halb aus dem Deutschen, halb aus irgend einer fremden Sprache entlehnt worden, oder auch aus verschiedenen fremden Sprachen genommen und zu einem Ganzen zusammengestellt worden sind: teils die sogenannten **Semibarbarismen** oder Bastardformen, teils die **bunten** Formen eigentlicher **Fremdwörter.**

Nicht alle Fremdwörter ohne Ausnahme sind für den Gebrauch des Dichters ungeeignet. Die einfachen Formen derselben auszumerzen oder auszuschließen, wäre eine einseitige und thörichte Beschränkung der Muttersprache. Sie dienen vielmehr, was auch die Sprachreiniger dagegen einwenden mögen, zur Bereicherung und Ergänzung des Sprachmaterials, welches eine Nation besitzt und zu vervollständigen die Aufgabe hat. Eingeführte Fremdwörter, die jedermann versteht, darf man getrost festhalten und anwenden, aus welcher Sprache sie auch kommen, sie mögen unmittelbar oder mittelbar übergegangen, gleichsam aus erster oder zweiter Hand geflossen sein. Denn letzterer Umstand ist ziemlich gleichgültig. Wir halten uns von Vorurteilen fern.

Doch ist es der Dichter seiner Nation schuldig, alle Fremdwörter überhaupt möglichst zu vermeiden, damit ihn diese seine Nation durchweg und allgemein verstehe; deshalb schreibt man ja in der Muttersprache. Besonders muß sich der deutsche Dichter hüten vor der Zusammensetzung deutscher Wurzeln mit ausländischen Stämmen und vor der Einführung fremder Endungen, einem sehr leichten Manöver. Selbst der Komödiendichter in seinem freieren Stile duldet solche Uebergriffe und Lizenzen nicht ohne Einschränkung.

Die Prosa jedoch darf sich mehr erlauben und muß sich auf ihrem endlosen Gebiete die größtmögliche Freiheit der Bewegung vorbehalten. Die wissenschaftliche, belehrende und beschreibende Prosa wird sich daher nicht zurückschrecken lassen von irgend einer Wortbildung, die ihr zu statten kommt oder unentbehrlich ist. Sie wird z. B. Gebrauch machen von Wörtern, wie: Eruptionsgestein, Luftelektrizität, Lichtabsorption, Bezirksvereinslokale, Totaleindruck, Centralkörper, Gartendistrikte, Fremdentransport, Petitschrift, Aktiengesellschaft, Wäschartikel, Sargmagazin, Gesellschaftslokal, Dachlogis, Kopiertinte, Finanzkomitee, Manufakturetablissement, Pianofortemagazin, Karnevaldekoration, ein- und ausrangieren, zusammenrottieren (ein ebenso überflüssig gebildetes Wort wie enflammieren statt „entflammen"), entnationalisieren, superwitzig, extrafein, unregulär, elastisch-flüssig, Graduation für Steigerung, von Grad abgeleitet.

Aber auch die gute Prosa wird sich hüten, Modewörter und überflüssige Bildungen dieser Art auf- und anzunehmen, statt die einheimischen festzuhalten und zu benutzen, wenn diese zulangen und den jedesmaligen Begriff, den man wünscht, richtig umfassen und bezeichnen.

Am schlechtesten beschaffen sind offenbar die mit einem Hiatus auseinanderklaffenden bastardischen Zusammensetzungen, z. B. Reise-Expedition, See-Expedition, Lava-Eruption, Blase-Instrument, Industrie-Ausstellung.

Dagegen behalten einfache Fremdwörter, deren Ursprung geradezu vergessen ist, und die selbst der gemeine Mann so gut versteht, als wären es Urwurzelwörter der eigenen Sprache, ihre unbedingte Zulässigkeit in Poesie wie in Prosa. Es gilt von ihnen das nämliche, was von den unentbehrlichen Eigennamen gilt. Auch die Lyrik, welche die feinsten und klarsten Farben überall erfordert, so daß sie mit der Zulassung von Fremdwörtern sehr vorsichtig verfahren muß, wenigstens in ihrem ernsten und erhabenen Stile, scheut sich nicht vor der Aufnahme charakteristischer und scharfer Bezeichnungen, die aus fremden Sprachen entlehnt und gerade deshalb entlehnt sind, weil man ihrer bedurfte. Darunter gehören eine Menge auf Krieg und Heerwesen sich beziehende Ausdrücke, wie General, Korporal,

Major und andere Titel, die nur in den seltensten Fällen durch eine reindeutsche Wortbildung ersetzt werden können und die man ebenso notwendig zur scharfen Unterscheidung der handelnden Personen braucht, als man die mannigfaltigen Gattungen der Waffen durch besondere Benennungen zu unterscheiden gezwungen ist (Muskete, Revolver, Bombarde, Kartätsche, Kartaune). Denn es würde für die Prosa wie für die poetische Ausdrucksweise sehr unbehilflich lauten, wenn wir uns mit allgemeinen Angaben, wie Oberanführer, Unteranführer, Anführer, Oberer, Feldherr, Oberfeldherr, Unterfeldherr, Fahne statt Bataillon, aus eigensinnigem Streben nach reinem Deutsch begnügen wollten. Abgesehen von der Unklarheit solcher Benennungen, während die aus fremden Sprachen entlehnten für jedermann klar sind, möchten diese eben nicht sehr wohlgebauten und nicht sehr wohlklingenden Formen, für welche die Sprachreiniger enthusiasmiert sind, den poetischen Ton eher schwächen als erhöhen. Das nämliche gilt von einer reichlichen Anzahl von Schiffahrtsausdrücken: so wird uns die Bezeichnung Kapitän für Poesie und Prosa ebenso unentbehrlich sein wie die Bezeichnung Admiral, Matrose, Fregatte, Galerie, Kajüte. Lassen wir uns nicht bange machen von unproduktiven Köpfen, die sich weiser dünken als schaffende geniale Meister, aber bloß ihren beschränkten Geschmack zur Norm einsetzen. Mißtrauen wir selbst dem Urteil solcher, die viel und gewandt schreiben, ohne eine richtige Grundlage für den Stil sich erworben zu haben, und die, bei all' ihrem Scharfsinn, in der Kunst der Darstellung wenig leisten, weil ihnen das Ohr für den Wohlklang versagt ist. Namentlich manche Redner sind der selbstgefälligen Meinung, dasjenige bloß sei wohlklingend, rein, lauter und wirksam, was ihrem eigenen Ohre wohlklingt und was ihre Zunge, ihre Brust und ihr Sprachorgan zu beherrschen vermag, wenn sie als Redner auftreten. Im besten Falle bieten sie charakteristische und gehaltvolle, aber nicht schöne Reden. Die Melodie der rhythmischen Sprache kennen sie viel zu wenig.

Ein Wort wie Musik sogar wollte vor einigen Jahrzehnten ein Prager Professor (Namens von Caneval) in den Uebersetzungen der attischen Dichter ungehörig finden, welche der Verfasser dieses ästhetischen Versuchs ausgearbeitet hatte. Das Wort Musik, von den Griechen selbst entlehnt, ist den griechischen Urbildern angemessen, ist auch gerade so deutsch und in das Deutsche eingebürgert wie das Wort Kaiser, entlehnt von dem römischen Cäsar. Mehr darüber zu sagen, wäre überflüssig. Denn jeder deutsche Bauer würde dem Kritiker vorwerfen können, daß er hyperdeutsch sei.

Niemand ahnt heutzutage mehr, daß dergleichen Wörter einen fremden Ursprung haben. Auch ist es in den meisten Fällen gleichgültig, ob wir diesen Ursprung kennen oder nicht kennen. Gebrauch und Bedeutung stehen fest.

§ 14. Zweitens erlangt einen rein prosaischen Charakter jene ansehnliche Wörterklasse, die aus einer kühnen, oft unnötigen und nur der Kürze wegen beliebten Zusammensetzung von Stämmen, namentlich Hauptwörtern, entsprungen ist. Die deutsche Sprache genießt in diesem Stücke bekanntlich eine Freiheit der Komposition, wie sie einst kaum die griechische besessen zu haben scheint. Unter solche prosaisch geformte Wörter gehören vorzugsweise die vielfachen und langen genitivischen Zusammensetzungen.

Denn mit Hilfe des Genitivs bauen wir eine unermeßliche Anzahl Wörter aus Substantiven, um Begriffe zusammenzufassen, um Titel festzustellen und die kürzeste Bezeichnung mehrerer Dinge zu gewinnen, wie: Gewaltthätigkeitssinn, Zahlungsunfähigkeit, Mäßigkeitsvereinsmaßregeln, Ernährungsvorgang, Elbdampfschiffahrtsgesellschaft, Oberappellationsgerichtspräsidentschaft (dergleichen Titel sind meist Semibarbarismen), Eisenbahnbevollmächtigter, Vormundschaftsgerichtsvorsteher, und die obendrein mit einem Hiatus klaffenden, wie: Kälteerzeugung, Wärmeentstehung, Wasserbauanlage, Lavaauswurf.

Schon die oft kaum faßbare Länge dieser zusammengesetzten Wörter, welche vornehmlich den Verstand in Anspruch nimmt, und die damit häufig verbundene Schwierigkeit, ja, Unmöglichkeit, sie rhythmisch ohne Anstoß zu messen und unter Beachtung des Accents in ein bestimmtes Versmaß einzufügen: schon dieser zweifache Umstand überliefert dergleichen Wortformen und Wortungeheuer der ausschließlichen Herrschaft der Prosa. Vermeidet doch die Poesie auch solche Zusammensetzungen, welche zwar einfacher als jene, aber doch rein beschreibender Natur sind (z. B. tropfbarflüssig, Wörter, die man gewöhnlich mit zwei Strichen verbunden schreibt, um den Begriff als einen hinzustellen).

Wie will man das Wort „Erfahrungskenntnisse“ bei strenger Silbenmessung in eine wohlgebaute Verszeile fügen, oder die Wörter: Amtsentsetzungsnachteile, Lebensversicherungsanstalten, Brandgelderüberschlagseinnahmen, Staatshaushaltsausgabenrechnung? Wie soll man den Accent solcher Wörter für den poetischen Ausdruck festsetzen? Wie würden sie dem Ohr auffallen, welches an harmonische Gefüge gewöhnt ist? An

dergleichen Beispielen kann jedermann lernen, was poetische und prosaische Formationen scheidet, obwohl selbst Gelegenheitsdichter vor ihrem Gebrauche zurückschaudern. Der scharfe Gegensatz, der hier aufgestellt ist, giebt Licht Der kalte prosaische Verstand komponiert dergestalt.

Dagegen giebt es einfache und bei aller Einfachheit auch sehr kühne Zusammensetzungen, die eine durchaus oder vorzugsweise poetische Färbung behaupten, wovon unten die Rede sein wird.

§ 15. Drittens verwirft der poetische Stil eine Anzahl abgeleiteter und mit ungewöhnlichen Endungen ausgestatteter Wörter, die zum Teil selten im Gebrauch sind, zum Teil neu gebildet werden oder doch einen sehr jungen Ursprung haben.

Sie fallen nämlich nicht sowohl ihrer Neuheit oder Seltenheit wegen auf, als wegen ihrer Ueberflüssigkeit, zuweilen auch um ihres Mißklangs willen. Sie tönen dem Ohr unangenehm, weil sie keine recht natürliche Fassung haben oder grobgebaut sind. So z. B. das gegen die Mitte dieses Jahrhunderts in allgemeinen Umlauf gekommene Wort „Errungenschaft", wo die alte Endung =„schaft" einem sonst ganz edlen Worte angehängt ist, das aber dadurch gleichsam zur Prosa (dem Begriffe nach) niedergedrückt erscheint. Das gleiche gilt ferner von Adjektiven, die man von Adverbien ableitet, z. B. zunächstige von zunächst, haufenweisige (haufenweise) von haufenweis; so auch sind bedenklich für die Poesie jene von den Adjektiven gebildeten ungewöhnlichen Superlative, die ihrer Konsonantenhäufung wegen schlecht sich aussprechen lassen, als: verbrecherischste, mörderischste, malerischste.

Vor allem gilt dies aber von einer Menge auf =„ung" gebildeter Substantive, die für gewöhnlich nicht gebraucht werden und die man oft bloß zu augenblicklicher Aushilfe bildet, z. B. Uebergehung, Weglassung, Vergreifung, Lossprengung, Hervorbringung. Und unter diesen giebt es wieder einen Reichtum von Formen, die mit „machen" gebildet oder zusammengesetzt sind, z. B. Schiffbarmachung, Urbarmachung, Uebermachung. Auf der Stelle hört das Ohr, daß die Poesie von dergleichen Formen aus dem Alltagsleben keinen Gebrauch machen kann. Sie wird sich aber der guten Formen auf =„ung", die leicht erkenntlich sind, überall bedienen (Hoffnung, Versicherung, Erhellung, Verschwörung, Leistung, Verherrlichung und viele andere; aber nicht Preisung, Werfung statt Wurf, Zurückjagung, Uebertreffung, Bringung, Wörter, die man für den augenblicklichen Gebrauch hinwirft). Der einfache Infinitiv

mit dem Artikel ist der Neubildung auf =„ung“ meistenteils vorzuziehen (das Werfen, das Bringen, das Preisen, das Wünschen, das Suchen, das Finden, das Zerreißen, das Erklettern). Doch keine Regel ohne Ausnahme.

§ 16. Endlich ist im allgemeinen noch zu bemerken, daß die edle Dichtersprache (auch die gute Prosa) keine **Verstümmelungen** der Wörter und ihrer Endsilben sich erlaubt. Namentlich verschmäht sie auch jene Abkürzungen, welche der Prosa eigentümlich sind oder in der Sprache des alltäglichen Lebens (wegen der Raschheit, womit gesprochen wird) vorzukommen pflegen. Dem poetischen Ausdrucke geschähe durch Verstümmelung oder Verkümmerung der Laute insofern Eintrag, als der Ton herabgestimmt würde. Selbst die Nachahmung dialektischer Eigentümlichkeiten, der Redeweise des überbildeten und umgebildeten Sprechers, der rohen Natürlichkeit im volkstümlichen Ausdrucke fordert das Einhalten einer gewissen Schranke.

Wir vermeiden also das Abstoßen der Endungen im Zeitwort, z. B. donnert', ahndet', beugt', sprech', sag', red', **wenn kein Vokal unmittelbar darauf folgt** (statt donnerte, ahndete, beugte, spreche, sage, rede, letztere drei Beugungen im Präsens des Indikativs). Die Abkürzung der Imperfektformen vermeiden wir schon deswegen, weil dann, wenn kein Vokal folgt, welcher die Endung verschlingt, diese Formen für das Ohr mit dem Präsens zusammenfallen, was die Klarheit der Darstellung wenigstens beschädigen würde, übrigens immer sich unangenehm anhört und ungeschickt und ungenau sich ausnimmt.

Die Poesie verschmäht ferner die Verkürzung der bestimmten und unbestimmten Pronomina, wie sie gesprächsweise stattfindet, z. B. 's ist, statt es ist, 'nem statt einem, 'ne statt eine, u. s. w. Durch geschickte Stellung der Wörter weiß sich der Dichter besser und anmutiger zu fassen.

Die Poesie verschmäht auch meist die Weglassung einer mit der nachfolgenden gleichlautenden Endung, eine gewöhnlich durch zwei Bindestriche angedeutete Verkürzung: z. B. Ab= und Zuführung, Maß= und Gewichtslehre, Gold= und Silbergruben, sorgen= und kummerbange, schiff= und menschenreich, hoch= oder kleinmütig. Der Dichter (auch der edle Prosaiker) gebraucht den doppelten Ausdruck oder die Wiederholung dieser Endungen, weil er nicht die geringste Ursache hat, an der Wiederkehr derselben Anstoß zu nehmen. Im Gegenteil, der vollere Aus-

druck erhebt den Ton über das Gewöhnliche. Der alltägliche Gebrauch bestimmt nie den Geschmack.

Die Prosa jedoch darf sich meistenteils ohne Nachteil dergleichen Abkürzungen nach dem Vorgange der gewöhnlichen Sprechweise gestatten. Dem Dichter stehen nur wenige Ausdrücke und Formeln dieser Art frei, wie die folgenden, die wenigstens in dem Rahmen einfacher Verszeilen zulässig sind und edel bleiben: Auf- und Niedergang, Aus- und Eingang, Früh- und Spätherbst, Land- und Seewind, Abend- und Morgenrot. Der Rhythmus für das Ohr ist es, der diese leicht fügbaren Zusammenstellungen angenehm und in das Gebäude mancher leichteren Reihen und Strophen aufnehmbar macht, ohne daß dem Tone geschadet wird. Aus gleichem rhythmischen Grunde darf die Poesie zuweilen die erste Adjektivendung abstoßen, z. B. in gut' und schlimmer Zeit, von klein' und großer Menge, aus leicht' und schwerer Waffe. Denn hier geht dem Wohllaut und dem Verständnis nichts verloren. Ebenso wird man auch in gewissen Versmaßen sagen dürfen: „des Grund' und Bodens". Der Rhythmus hebt über die Strenge der Grammatik in dergleichen Einzelheiten hinweg.

Vielleicht darf die Sprache des Komikers noch einen Schritt weiter gehen, da sie dem Standpunkte der im gewöhnlichen Leben gebräuchlichen Redeweise sich mehr annähert, und so ist es schwerlich unpassend, dem Sophokles im Jambenstile nachzuübersetzen: „die un- und nie verhoffte Freude". In der „Antigone" dieses Dichters heißt es nämlich charakteristisch: *ἀλλ' ἦ γὰρ ἐκτὸς καὶ παρ' ἐλπίδας χαρά*, womit der ein wenig drollig und volksmäßig gehaltene Wächterbote seine äußerst angenehme Ueberraschung vor dem Könige Kreon ausspricht, daß die Entdeckung des Verbrechers gelungen sei. Hier stimmt die Wortbildung mit dem Gedanken trefflich zusammen.

Doch verschmäht auch das Lustspiel Ab- und Verkürzungen jeder Art, die völlig zur Prosa herabsinken. Die echte Poesie, im Scherze wie im Ernste, hat stets und in jeder Hinsicht, also auch in dem geringsten Formpunkte die Aufgabe, das Gewöhnliche und Alltägliche abzuweisen und das Ideale, Schöne, Vollkommene nachzuahmen. Denn sie versetzt uns in die Sphäre reiner Anschauung.

Die oben angeführten Beispiele geben nur einen leichten Fingerzeig für eine Menge ähnlicher Fälle, die man zu prüfen hat.

§ 17. Wie wir aber prosaische Wörter bilden, teils durch Zusammensetzung, teils durch anderweitige Umänderung der Stämme in betreff der Beugung und der Vorsetzsilben, so ist es auch natürlich, daß wir ganze Redensarten und Redewendungen aus poetischer Färbung in prosaische

umwandeln können. Die Einmischung eines einzigen Wortes genügt schon, den poetischen Charakter eines ganzen Wurfs zum prosaischen herabzudrücken. Anderseits werden wir in den Stand gesetzt sein, durch eine geringfügige Aenderung prosaische Redensarten, Sprichwörter und Sentenzen auf poetische Höhe zu erheben und in festen wohlklingenden Rhythmus zu bringen.

Der Geschmack ist es, den wir am Tongefüge klassischer Feinheit üben und ausbilden müssen: geschieht dies, so erlangen wir die größte Sicherheit in der Beurteilung dessen, was eine prosaische und eine poetische Redewendung ist. Auf den Gebrauch gewisser Partikeln und Konjunktionen, auf die Zusammenziehung der Satzteile durch Relative und Weglassung eines oder des anderen Verbindungswörtchens müssen wir besonders achten und vorsichtig eingehen. Prosaische Wortformen wiegen so schwer, daß sie die Wirkung eines sonst poetischen Gedankens verderben. Sagen wir z. B. „Die Gemütserregung, Vater, deine Leidenschaft ist schrecklich", so haben wir einen durchaus prosaisch gefaßten Gedanken. Schon die Disharmonie der beiden Subjekte, deren eines bloß den Artikel, das andere die genauere Bezeichnung „deine" hat, atmet nicht bloß rhetorischen, sondern durchaus prosaischen Hauch. Poetisch mußte es heißen: „Ein grauses Zorngewitter tobt in deiner Brust, o Vater!" Ebenso ist es prosaisch, einen im Hauptworte zu bezeichnenden Begriff dadurch zu umschreiben, daß man ihn partizipisch formt. Sagt man z. B.: „Apollo wird dem den Ausspruch Fällenden ein Unheil zufügen", so verraten die Artikel mit dem Partizip eine Unbehilflichkeit, welche die poetische Einfachheit im Deutschen nicht duldet. Wollen wir den Begriff (Spruchfäller oder Orakelgeber) umschreiben, so wird es auf poetische Weise anders geschehen müssen, so nämlich: „Apollo wird jenen, welcher dir den Spruch erteilt, zu züchtigen wissen". Zur Prosa sinkt der Satz, wenn es heißt: „doch das Frau'nbild (oder Frauenzimmer) bleibe fern!" Der Poesie geziemt es einfach zu sagen: „doch hinweg mit diesem Weib!" Gebrauche ich endlich: warum ich's will, so rede ich prosaisch; statt also zu sagen: „ich habe gleichfalls einen Grund, warum ich's will", wird es lauten müssen: „ich habe gleichfalls guten Grund für meinen Wunsch". Vergl. den folgenden Paragraphen.

§ 18. Die vorausgeschickte Hauptregel: jedes Wort ist ursprünglich poetisch (für die Poesie geeignet), behält also trotz der angeführten Ausnahmen ihre Richtigkeit.

Doch würde es zu weit gegangen und falsch sein, wenn wir allen Wörtern der Sprache eine gleiche Geltung in Hinsicht ihres poetischen Wertes zuschrieben. Vielmehr stufen die Wörter sich untereinander ab: einige sind mehr, andere minder dichterisch. Und zwar gehören in die Klasse derjenigen, die am tiefsten stehen, eine Menge Wörter, die in der allgemeinen Schriftsprache oder im gewöhnlichen Leben am meisten gang und gäbe sind.

Zunächst also müssen wir im Wortschatz unterscheiden zwischen gewählten und jenen gewissermaßen abgenutzten Wörtern, die wie die Räder eines Uhrwerks halb und halb ausgelaufen scheinen. Aristoteles (Poetik, Kap. XXII, § 1), nach der trefflichen Uebersetzung von Adolf Stahr, bemerkt darüber: „Die Vollkommenheit des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, deutlich und doch nicht niedrig zu sein. Am deutlichsten ist derselbe freilich, wenn er sich immer nur der gemeinüblichen Bezeichnung bedient, aber er ist dann zugleich niedrig". Daher muß man sich also nicht, wie Aristoteles richtig angiebt, weder in der kunstvollen Prosa, noch im poetischen Rhythmus, lediglich oder durchweg der allbekannten und gewöhnlichen Wörter bedienen, wenn sie auch den Sinn richtig ausdrücken. Die Kunstaufgabe erstreckt sich weiter und verlangt die Verbindung des Richtigen mit dem Schönen. So ist im allgemeinen das Wort gehen weniger dichterisch als wandeln oder schreiten; im besonderen jedoch ist auch wieder ein Unterschied zu beobachten. Z. B. er ging nach Hause, und er ging nach Italien, in welch letzterem Falle das Gehen nicht wörtlich gemeint ist, sondern das mit vielerlei Umständen verknüpfte Reisen. Zugleich ist gehen das allein richtige Wort, wenn es um die Möglichkeit des Gehens, der Lahmheit gegenüber, sich handelt. Ferner das Wort sehen erscheint schwächer als schauen, gewahren, erblicken, vorausgesetzt aber, daß nicht von der Gabe des Sehens die Rede ist, einer feststehenden Bezeichnung, die überall ihre Geltung hat. So vernimmt auch das Ohr, eigentlich aber hört es.

Doch nur im allgemeinen gilt diese Bemerkung; über besondere Fälle belehrt uns das oben (§ 10) angeführte Beispiel von Schiller, wo „Pferde" ungleich bezeichnender angewandt ist als „Rosse". Der Geschmack (§ 17) lehrt uns das Treffende an jeder Stelle bei jedem Gedanken.

Aehnlich stufen sich untereinander „Geld" als das Allgemeinere und „Gold" als das Edlere und Besondere ab; „Fichte" kann edler sein als „Baum", aber auch wieder umgekehrt. Der Zusammenhang entscheidet über die Wahl, auch der Ton, den man anschlägt.

Das gleiche gilt auch von den Reimen. Es giebt sogenannte „abgedroschene“ oder gewöhnliche Reime, deren Eindruck gering ist, besonders wenn sie bloß des Reimens wegen gebraucht erscheinen. „Gesuchte“ Reime dagegen bewirken das Gegenteil von dem, was poetischer und natürlicher Ausdruck ist. Vor ihnen muß man sich ebensosehr hüten als vor faden: in beiden Fällen ist der Eindruck des Reims ein gemachter, verlorener und vergeblicher.

§ 19. In die Klasse der Wörter jedoch, die tiefer herabsinken wegen ihres fortwährenden Gebrauchs, darf man keineswegs diejenigen rechnen, die zwar fortwährend gebraucht werden, aber einen durchaus edlen oder einzigen Begriff in sich schließen, der durch andere Wörter nicht ganz, oder in keinem Fall ersetzt werden würde. Dergleichen Wörter können ihres wichtigen oder eigenen und bedeutsamen Inhalts wegen niemals in ihrem Werte sinken, sind auch nie entbehrlich oder auch nur vertauschbar. Unersetzbare Wörter also, wenn sie nicht einen entschieden gemeinen Begriff enthalten, werden stets angewendet werden dürfen, wo der Begriff notwendig ist.

Lassen wir uns daher nicht irre machen durch voreilige Aussprüche, die man alle Tage hören kann, Aussprüche, die, wenn ein Wort etwas Allbekanntes und Oftgenanntes bezeichnet, das Wort selbst als ein alltägliches, gemeines oder prosaisches betrachtet wissen wollen. Die Prosa wird dann vielmehr in dem oberflächlichen Kopfe liegen, der sehr schnell mit der Behauptung fertig ist: das Wort erscheine ihm prosaisch und kalt. So hören wir z. B. das Wort „Tugend“ und das Wort „Wahrheit“ schelten; man wende diese Wörter häufig im Leben an, und deshalb müsse man sie für gesunken oder gar für prosaisch erklären. Auf eine solche Meinung können jedoch nur diejenigen geraten, welchen die Wörter bloß Wörter oder ein leerer Schall sind, Personen, die in die einfache Tiefe der Poesie nicht einzudringen wissen und bloß das Seltsame, Grelle, Phantastische für poetisch halten, als welches, wie sie wähnen, in das Reich des Außerordentlichen sich erhebe. Dies würde zu der Annahme führen, daß sowohl die Form der Darstellung als der Stoff überhaupt stets und durchaus von dem Gewöhnlichen sich entfernen müsse. Derjenige indessen, der gesundes Urteil hat und poetisch fühlt, wird die

beiden genannten Wörter trotz ihrer häufigen Anwendung ebensowenig für undichterisch erachten, als sonst ein vernünftiger Mensch behaupten wird, die Wörter Zeit, Fluß, Gott, Mensch, Haus, Sand, Sonne, Mond, Sterne, Licht, Feuer, Blume wären gemein, niedrig und unpoetisch, weil die menschliche Lippe sie so häufig auszusprechen genötigt ist, daß sie dadurch gleichsam ihren Duft und Glanz eingebüßt hätten. „Sonne" wird stets so hoch als „Haus", „Mond" so hoch als „Tugend", „Gott", „Blume" stehen. Dergleichen Beispiele beweisen zur Genüge, daß edle Wörter schon ihres unersetzlichen Begriffs wegen nie abnutzbar sind, sie mögen etwas aus dem Reiche der äußeren Natur oder eine rein geistige Vorstellung anzeigen. Zugleich trösten wir uns, wenn wir täglich sehen müssen, wie die Sprachschätze (Wörter und Redeweisen) mißbraucht, verhunzt und auf den Kopf gestellt werden, besonders im Witzspiel oder im bunten, aber eitlen Gedankenwischiwaschi. Die klassische Einfachheit behauptet ihren Sonnenglanz ungetrübt.

Durch zwei Beispiele will ich noch erläutern, wie man über den Wortgebrauch urteilen muß, und wie man nicht ästhetischer zu sein Ursache hat, als es die Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit eines Begriffs an rechter Stelle mit sich bringt. Im Homer wird häufig der „Bratspieß" erwähnt (ὀβελός); im vorigen Jahrhundert, wo sich viele Poeten zuerst auf die Uebersetzung dieses großen Volksdichters warfen, erklärt G. A. Bürger (in der Einleitung zu seinem Uebersetzungsversuche) das deutsche Wort „Bratspieß" für sehr bedenklich, indem es etwas sehr Gemeines und Alltägliches ausspreche! Braten und Spieß, mochte er denken, gehört ins Gemeine-Materielle; als ob der Mensch sich wie das Tier mäste und davon nicht reden dürfe, auch wenn er bloß den Hunger stillen wolle. Kurz, Bürger schlägt vor, da Homer zuweilen auch „Fünfzack" oder vielmehr „fünfzackigen Bratspieß" gebraucht habe, statt jenes einfachen „Bratspieß" überall „Fünfzack" zu setzen. Als ob der Bratspieß stets ein fünfzackiger gewesen sein müsse! Doch davon abgesehen, ist das Wort Fünfzack ein fremdartiges und den Begriff durchaus nicht scharf ausdrückendes, nicht verständliches Wort, also ein Wort, das keineswegs den Begriff auch nur stellvertretend ersetzen kann. Es erinnert an „Glimmstengel" für „Cigarre". Heutzutage wird sich, in Erwägung des Gesagten, wohl niemand scheuen, wie im Epischen, so auch sonst, wo es hingehört, das Wort Bratspieß zu gebrauchen.

Das zweite Beispiel, welches ich aushebe, soll zugleich zeigen, daß der Hörer oder Leser vor einer vorschnellen Verurteilung sich hüten müsse. Der bekannte Lyriker G. Herwegh singt in einem an den König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gerichteten politischen Gedichte:

Sieh', wie die Jugend sich verzehrt
In Gluten eines Meleager,
Wie sie nach Kampf und That begehrt —

O drück' in ihre Hand ein Schwert,
Führ' aus den Städten sie ins Lager!
Und frage nicht, wo Feinde sind;
Die Feinde kommen mit dem Wind.
Behüt' uns vor dem Frankenkind
Und vor dem Zaren, deinem Schwager!

Ein sonst geschmackvoller Philosoph und Aesthetiker hat gelegentlich auf dem Katheder geäußert, die Wörter, womit jene Strophe schließt, „deinem Schwager", seien durchaus prosaisch, also der lyrischen Sprache unangemessen. Schwager, mochte er denken, ist doch gar zu ordinär, trotz des Reimes. Behaupten kann man keineswegs, daß Herwegh ein besonderes Muster poetischen Ausdrucks sei und gegen den Geschmack keine Fehler begehe: davon bin ich weit entfernt. Allein hier muß man ihn unbedingt in Schutz nehmen. Herwegh hat sich diesmal entschieden poetisch, treffend und scharf ausgedrückt. Das Wort „Schwager" ist so gut wie jedes andere Wort. Es könnte sich nur allenfalls fragen, ob das Wort hier, in der stolzen Strophe, an rechter Stelle angebracht sei. Und hierin steckt das grobe Versehen jenes Aesthetikers und Philosophiegeschichtschreibers. Wäre nämlich der Schluß der Strophe „deinem Schwager" bloß ein müßiger, die bloße Verwandtschaft anzeigender Zusatz, so hätte der berühmte Tadler ganz recht: der Begriff des Wortes eignete sich überhaupt in diesem Falle nicht gut, am wenigsten am Schluß der Strophe. Die Sachlage ist aber eine vollkommen andere. Hier ist das die Verwandtschaft bezeichnende Wort auf eine sehr charakteristische Weise scharf und warnend an einen Fürsten Deutschlands gerichtet und enthält die Andeutung, daß dieser Fürst sich nicht durch die Verwandtschaft und Schwägerschaft hinreißen lassen möge, Deutschlands und seines eigenen Reiches Wohl zu verabsäumen und einem fremden Interesse hintanzustellen. Durch diesen Zusatz also erhält die Mahnung Herweghs an den König ein hochgesteigertes Gewicht, eine große Bitterkeit, die uns an so viele traurige Vorgänge der Weltgeschichte erinnert. Die Stimme, indem sie das Wort Schwager ausspricht, muß den warnenden Finger andeuten. Deshalb steht Schwager ganz auf der Höhe des Tones.

§ 20. Unter diejenigen Wörter, die wirklich für die Poesie ein geringeres Gewicht haben und zur Prosa sich neigen, müssen namentlich die abgeleiteten gerechnet werden, solche, die durch eine Endung den Wert des Begriffes verringern oder herabziehen; ferner auch solche, die erst mit Hilfe einer Endung neu gebildet werden, ohne daß ihre Bildung schlechterdings notwendig gewesen wäre. Die letztere Gattung hat deshalb meistenteils etwas Unbehilfliches oder

Ungefälliges, was sofort ihren geringeren poetischen Wert kenntlich macht.

So zieht z. B. die Endung =ei den Begriff, der im Stammworte liegt, meistenteils herab: Gasterei von Gast (statt Gastmahl), Fabelei von Fabel, Schreiberei von Schreiben, Länderei von Land, schillerig für schillernd, schlotterig für schlotternd, während die Deminutivendungen, insbesondere das großenteils veraltete =lein, den Begriff selbst beschneiden oder verringern, z. B. Herzchen, Häschen (Häslein), Brüderchen, Sprüchlein, Büchlein, Sandkörnlein, Kügelchen, Feigelchen (Feiglein), Rebchen, Ferkelchen, weshalb im ernsten, tragischen und feierlichen Stile dergleichen Deminutive teils unzulässig, teils nur mit großer Vorsicht aufzunehmen sind. Selbst die kleinste Schattierung des Tons müssen wir beachten.

Das Anhängen von Endungen ferner an eine vorausgehende Endung klingt oft lästig, z. B. Lustbarkeit von Lust, Verschiedenartigkeit (Verschiedenheit), Heilsamkeit, Dichtigkeit (für Dichtheit, Dichte), Schläfrigkeit (für Schlafsucht), und eine Unzahl anderer Substantive auf =keit, =heit, =schaft, =haft, =tum u. s. w. Sie treten, mit anderen Stammwörtern verglichen, zuweilen ein wenig in den Hintergrund, ohne jedoch ganz prosaisch zu sein. Ihre Wahl, Anwendung und Stellung im Verse müssen wir überwachen; Gebrauch und Uebung erleichtert unser Urteil, der gewonnene Geschmack führt uns sicher. Denn eine genaue Klassifizierung solcher Wortformen ist unmöglich. Namentlich richtet sich der Gebrauch oder Nichtgebrauch nach ihrem Wohllaut, nach ihrer Stellung im Versrhythmus, nach ihrem höheren oder niedrigeren Begriffe, nach ihrer speziellen Formation überhaupt, nach ihrer Seltenheit oder Häufigkeit: Dinge, die das mehr und mehr ausgebildete Gefühl des Dichters am sichersten beurteilt.

Zuweilen setzt sogar die Veränderung des Artikels ein Wort tiefer, indem dadurch der Begriff des letzteren gemeiner gemacht oder auch beschränkt wird; z. B. das Mensch, während der Mensch immer poetisch bleibt, vollends mit diesem Ausdrucke verglichen; ebenso der Lohn und das Lohn, die Flur und der Flur. Es ist manchmal schon bedenklich, wenn wir den Artikel vor „Mensch" weglassen; wenn z. B. Wilhelm von Humboldt, sonst ein sprachgewandter Autor, eins seiner Sonette mit den Worten schließt:

Denn wie der Zeiten Graus es mag bedecken,
Kann, was der Mensch gedacht, Mensch wieder wecken,

so verstößt die Wendung: „Mensch wieder wecken“ nicht allein gegen das deutsche Sprachgefühl, welches den bestimmten oder unbestimmten Artikel in dieser Verbindung fordert, sondern auch gegen den Geschmack deswegen, weil der Ausdruck Mensch ohne Artikel hier, im zarten lyrischen Ton, etwas Grobgehacktes hat, in metrischer Hinsicht schlecht gestellt ist und an das bekannte oft gebrauchte Scheltwort „Mensch“ erinnert. In einem gleich danebenstehenden Sonette (Nr. 34) wiederholt sich seltsamerweise dieser Verstoß; Humboldt wirft nämlich hin:

Abhängig nicht von dem, was Mensch vollbringet.

Der Plural (Menschen) dient uns in diesen Fällen am glücklichsten, um das Allgemeine zu bezeichnen, das man bezeichnen will. Dergleichen Freiheiten aber sind fehlerhaft, und wenn wir sie selbst bei dem gefeiertsten Klassiker fänden. Sprachgesetze, wenn auch nur vom Gefühle diktiert, lassen sich einmal nicht übertreten ohne Nachteil für die Wirkung, die rein sein soll.

Wenn übrigens jemand einwenden wollte, das oben angeführte Beispiel „das Mensch“ sei unzutreffend, da der Ausdruck „das Mensch“ ein bloßes verächtliches Schimpfwort sei, welches der Schriftsprache überhaupt nicht angehöre (s. § 11), so genügt es, zur Widerlegung auf ein Gedicht von Friedrich Hagedorn hinzuweisen. Dieser Poet gebraucht nämlich in einem lustigen Liede, welches von Dorfmädchen handelt, betitelt „Der verliebte Bauer“, zuerst das allgemeinere (doch immer verächtlich ausfallende) „das Mensch“, dann weiter unten in einer Anrede das Wort „Mensch“ als Scheltwort. Daraus sieht man, daß die komische Poesie und der Ton der Volkspoesie gar vieles sich erlaubt: in diesen Dichtgattungen liegt dem Geschmack des Dichters eine sehr schwierige Probe und Entscheidung ob. Gemein sein, heißt nicht „witzig“ sein. Der Humor muß angenehm sich äußern, nicht grob, auch nicht gesucht oder an den Haaren, wie man spricht, herbeigezogen. Daß Hagedorn hier nicht zu gemein geworden, will ich keineswegs behaupten; auf den späteren G. A. Bürger scheint dieser Vorgänger nicht immer glücklich eingewirkt zu haben.

§ 21. In die Klasse der Wörter dagegen, die am höchsten hinsichtlich ihres poetischen Wertes zu stellen sind, gehören alle diejenigen, die seltener sowohl im Gebrauche des ge-

wöhnlichen Lebens als im Stile des Prosaikers auftreten. Minder abgenutzt nämlich, haben sie die Eigenschaft, einen Begriff lebendiger zur Anschauung zu bringen, als es durch die gewöhnlichen Ausdrücke geschieht, über welche das an ihren Klang gewöhnte Ohr hinwegeilt, ohne von einer besonderen Macht der Rede erfaßt zu werden. Teilweise bezeichnen diese selteneren Wörter auch einen Begriff edler und kürzer, als man ihn für gewöhnlich zu bezeichnen pflegt.

So z. B. erküren statt wählen, kranken statt krank sein oder an Krankheit leiden, siechen statt ungesund sein oder langsam hinsterben, das Substantiv Tartsche für das allgemein bekanntere „Schild", Sturmhaube für Helm. Vorzüglich gehören hierher die älteren Wörter, solche, die entweder ganz vergessen waren und seit Jahrhunderten nicht mehr vorgekommen scheinen, aus Chroniken entlehnte, z. B. Ding statt Versammlung; oder solche, die eine andere Formation hatten, z. B. itzt, anitzt, jetzo statt des heutigen „jetzt"; dieweil, statt weil; jezuweilen statt bisweilen, zuweilen; fintemal statt weil nämlich, heutzutage brauchbar in scharfer, ironischer oder komischer Redewendung; ob statt wegen.

Kürzer sind z. B. behelmen, statt mit dem Helm bekleiden, bewaffnen, bedecken; erdolchen, statt mit dem Dolche erstechen; entnüchtern, statt nüchtern machen; erbeuten, statt als Beute wegnehmen; köpfen, statt den Kopf abschlagen; gipfeln, statt auf den Gipfel bringen; vierteln, statt in vier Teile zerlegen; gewarten, statt gewärtigen (z. B. ich muß gewarten).

Das nämliche gilt von den Reimklängen. Seltener gebrauchte oder neugefundene, nicht benutzte oder noch wenig benutzte Reime locken unsere Aufmerksamkeit an und überraschen das Ohr; äußern also auch eine lebendigere, auch oft angenehmere Wirkung auf die Seele des Hörers, wofern sie einfach und ungesucht sich einstellen. Die gewöhnlicheren Reime behaupten ihre Geltung unverletzt nur dann, wenn sie ebenso natürlich als notwendig auftreten.

§ 22. Sehr poetisch gehoben wird daher der Ausdruck durch manche Wörter, die bloß in einzelnen Mundarten (Dialekten) im Gebrauche sind, vorausgesetzt, daß diese Provinzialismen erstens allgemein verstanden werden, wenigstens mit Hilfe des Zusammenhangs leicht verstanden werden können, zweitens daß sie auch wohlklingend sind. Wir haben gesehen (§ 17), daß ein einziges Wort die Rede hebt oder niederdrückt.

Aus dem Grunde, daß die mundartlichen Wörter nicht in allgemeinem Umlaufe oder daß sie in seltnerem Gebrauche sind, bereichern und schmücken sie die Redeweise, namentlich wenn sie Wohllaut mitbringen. Der Ton gewinnt durch sie eine frischere Färbung. Das Wort „Truhe" z. B. bezeichnet im Schwäbischen eine große viereckige Lade; im Hochdeutschen nimmt sich Kiste, Kasten, Kästchen, Korb, Faß, Gefäß nicht so zierlich aus. Wir werden daher für den poetischen Ausdruck einen Gewinn haben, wenn wir, wo es um irgend ein Behältnis sich handelt, „Truhe" statt jener Wörter setzen, so daß wir das Wort für ein jedes Gefäß anwenden, es sei ein größeres oder ein kleineres, worin etwas aufbewahrt wird. Ferner nehmen wir die Form „Multer" für die „Mulde", Samstag für Sonnabend, der Meier für Landmann, der Maien für Blumenstrauß auf; ebenso Maid für Mädchen oder Jungfrau, Thurn und Thürne für Turm und Türme, Schoppen für (halbe) Flasche.

Aus gleichem Grunde sind meistenteils die technischen Ausdrücke vieler Gewerbe und Beschäftigungen, vor allen die seemännischen Bezeichnungen für Schiff, Schiffahrt, Meeres- und Himmelserscheinungen, ganz besonders in der Poesie brauchbar, elegant, durch Kürze und Bestimmtheit, oft auch durch Wohllaut ausgezeichnet.

Z. B. Schnabel statt Vorderteil des Schiffes, Spiegel oder Stern für Hinterteil; die Rah oder Rahe, eine quer am Mast hängende Segelstange; die Segel brassen für richten, aufbinden; den Boden des Schiffs kalfatern oder schoppen, vom Zimmermann des Schiffes; vieren, Taue schießen lassen; die Segel reffen, durch Einziehen verkürzen. So auch Topgasten, Pfortgaten, Leeseite, Kabeltau, Spiere, Stenge, Bramsegel, Halstau, Leinwand (für Segel), Schaumräder (der Wogen), Wettergall, Schlingern des Schiffes, der Küselwind, die Kühlte, die Bö u. s. w.

Die Vorsicht aber ist, bei den mundartlichen Ausdrücken sowohl als bei den technischen Bezeichnungen der verschiedenen Gewerbe und Künste, nicht aus den Augen zu lassen, daß man Wörter und Benennungen lieber vermeidet, welche im Hochdeutschen ganz fremdartig oder unverständlich klingen, oder welche ihren Begriff doch nicht so klar in deutscher Wurzel darlegen, daß man sie, sobald sie in den Satz aufgenommen sind, ohne Mühe und Grübeln leicht zu deuten weiß. Sonst entstände aus ihrem Gebrauche Ziererei, Gesuchtheit und Manieriertheit, wohl auch Unklarheit des Gedankens, während Klarheit nicht die letzte Aufgabe eines Sprachkunstwerks ist.

§ 23. In die vorzüglich poetische Klasse gehören ferner die Wörter, welche durch ihre Formation sich aus dem alltäglichen Gebrauche entfernter halten, sei es wegen ihrer kühnen, aber doch gefälligen Zusammensetzung, sei es wegen ihrer Endungen oder ihrer Vorsetzsilben. Kunstreichere Zusammensetzungen namentlich vermeidet die alltägliche Umgangssprache, welche die Begriffe flüchtiger, minder plastisch und minder nachdrucksvoll bezeichnet als die Dichtersprache. Wir können also auch Wörter bilden, die vorzugsweise poetisch sind, gegenüber den Wörtern, die, wie wir gesehen haben, vorzugsweise die Prosa für ihren Gebrauch zu bilden pflegt.

Beispiele sind: Morgengesang, Flammenwoge oder Flammenmeer, Festreigentanz, Preislied, Segensheil, Glockengetön, Schaumelement, Polargestad, Kriegspilgerfahrt; seelenerquickend, sonnenerleuchtet, mondumglänzt, lichtgeboren, hauptumkränzt, trübsalreich, kranzdunkel, tauschwer, flammenhell, lenzluftatmend, blütengeschmückt, trümmerumschüttet, gedankenbeschwingt; lobsingen, frohlocken, feuerspeien, großprahlen, schlachtenwettern, wortwitzeln.

Insbesondere ist auch die Bildung langer komischer Wortformen, namentlich eine Zusammensetzung aus vielen Hauptwörtern, die sich rhythmisch gut aneinander schließen, erlaubt und dem Stile des Lustspiels angemessen.

Man muß sich aber hüten, daß man im Tragischen nicht bis zum Bombast, im Komischen nicht bis zum Absurden und Unverständlichen vorschreitet, wenn man die Teile der Zusammensetzung häuft und nacheinander auftürmt. Mit anderen Worten: die Bildungen müssen immer ungekünstelt, natürlich und einfach sich ausnehmen. Geschieht dies, so mag der Geschmack des gemeinen Mannes immerhin das Kunstreiche für schwülstig oder stelzenhaft ansehen.

In den letzteren Fehler verfallen diejenigen sehr leicht, die ausschließlich an die Umgangssprache und an die Prosa gewöhnt sind. Denn der Sprecher und der Prosaist greifen gerne nach den zunächstliegenden Wörtern und entsagen meist denjenigen, deren Formen und Endungen uns fremder sind. So sagt der gewöhnliche Redner z. B. Eiche statt Eichbaum, Bauer statt Bauersmann, Urtel statt

Urteil, Heerhaufe statt Heerschar oder Heerwoge, Grenze statt Grenzmark, Ziel statt Zielpunkt; befreundet statt freund, erstaunlich statt staunlich, allmählich statt mählich, einladen statt laden, besingen statt singen (was uns an die lateinische Regel erinnert, nach welcher das Simplex poetischer sein soll als das Kompositum, was jedoch nicht immer richtig ist und sich stets als falsch erweist, wo die Klarheit durch das Simplex leiden würde). Ebenso verkürzt man hier die Wörter (Deck statt Verdeck, Sang statt Gesang, Fahr statt Gefahr, fahrlos statt gefahrlos, löscht statt erlöscht, bei Goethe, Brauch statt Gebrauch), oder man fügt eine Vorsetzsilbe, die seltener ist, hinzu (annoch statt noch, jedermänniglich statt männiglich, gedenken statt denken).

Unter die dichterisch kühnen Formen rechnen wir auch die Form der Plurale von manchen Hauptwörtern, die gemeiniglich nur im Singular gebraucht werden, z. B. die Beredtsamkeiten, die Ewigkeiten, und das altdeutsche die Läuber von Laub, statt Laubblätter.

Mit den Angaben der drei letzten Paragraphen stimmen die Winke des alten Aristoteles (Poet. c. XX. § 1 u. f.) überein. „Edel und das Gemeine ablegend", sagt er nach der trefflichen Verdeutschung Stahrs, „wird der sprachliche Ausdruck, wenn er die fremdartigen Bezeichnungen in Anwendung bringt."

Freilich versteht Aristoteles unter fremdartiger Bezeichnung mehr, als ich hierher gerechnet habe; er versteht darunter nämlich das „fremdere Wort, die Metapher, die Verlängerung und jede Ausdrucksweise, die von der gemeinüblichen abweicht".

Dabei warnt der alte Kritiker, dem wir auf diesem Gebiete wohl keineswegs heutzutage nachstehen, vor dem Unmaß in betreff künstlicher Sprachweise, wovor ich bereits im obigen gewarnt habe. Aristoteles hatte bloß die Kunst der Darstellung in einer Sprache vor sich; deshalb müssen wir seinen Einblick in die Sache für die damalige Epoche der Litteratur bewundern. Wir haben aber jetzt die Quellen mehrerer Sprachen vor uns und gehen daher sicherer.

„Wenn ein Dichter", fährt er § 2 fort, „sich beikommen ließe, in lauter solchen (fremdartigen) Ausdrücken zu reden, so würde seine Sprache entweder ein Rätsel oder ein Kauderwelsch werden; ein Rätsel, wenn sie aus lauter Metaphern, ein Kauderwelsch, wenn sie aus lauter fremdartigen Wörtern bestände." Daher fügt er später § 3 hinzu: „Der Ausdruck muß also aus den obenerwähnten Elementen in einem ge-

wissen Verhältnisse **gemischt** sein", worauf der höchst wichtige, erklärende Satz folgt: „Das heißt, daß der Ausdruck nicht gemein und niedrig erscheine, das werden die ungangbaren, die metaphorischen, die schmückenden und die übrigen vorhin aufgezählten Ausdrucksformen bewirken, während die gemeinübliche Ausdrucksart ihm die nötige Deutlichkeit verleihen wird."

Man soll also weder Prosa in Verse oder in poetischen Rhythmus bringen, noch die Poesie in schwülstiger, überladener und absonderlicher Redeweise suchen. Eleganz, Zartheit und Lieblichkeit der Ausdrücke auf der einen, Einfachheit, Schärfe und Klarheit auf der anderen Seite. Das sind zugleich die vornehmsten Eigenschaften, welche den eigentlichen Wert des antiken Elements ausmachen, eines Elements, das in unsere deutsche klassische Litteratur aufgenommen worden ist, ihren Glanz bewirkt hat und ihre künftige Blüte fort und fort bedingen wird. Die antiken Versmaße sind bloße Nebenseiten des antiken Elements, eine Aeußerlichkeit der Form.

In den folgenden §§ 4 und 5 erklärt sich Aristoteles noch bestimmter dahin: „Einen sehr wesentlichen Teil zu jener Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, die gleichwohl nicht den Charakter des Gemeinen hat, tragen bei die Verlängerungen, Verkürzungen und Umwandlungen der Benennungen. Weil sie nämlich anders lauten als die gemeingebräuchliche Form, so wird die Abweichung von dem Gewohnten dem Ausdrucke den Charakter des nicht Gemeinen geben; und weil sie anderseits doch immer einen Teil der gewohnten Form behalten, wird die Deutlichkeit erzielt werden. Daher ist der Tadel derjenigen nicht richtig, welche eine solche Anwendung des Dialekts schelten und den Dichter lächerlich zu machen suchen."

Es gab also auch schon in Griechenland, um die Zeit des Aristoteles, prosaische Köpfe, welche außer stande waren, an den Kunstsinn sich zu gewöhnen. Diese gingen weiter, als der große Lustspieldichter Aristophanes in der Verspottung einer schwülstigen Lyrik, die zu seiner Zeit unter den Griechen überhand nahm, gegangen war. Heutzutage begeht man nicht gerade eine exemplarische Nüchternheit der Darstellung, aber man lobt gar zu gern alles, was sich mit einem gewissen Schmucke in den einfachsten und engsten Schranken bewegt. Den Kunstausdruck, wenn er auch noch so

natürlich gehalten ist, schiebt man zur Seite, teils aus Unverstand, persönlicher Abneigung oder Geschmacklosigkeit, teils aus Eifersucht auf eine Leistung, welche der Scheelsüchtige nicht zu erreichen vermag, kaum ehrlich genug ist zu begreifen. Die Beurteiler werfen dann den Dichtern Geschmacklosigkeit vor, während sie selbst geschmacklos sind. Die Anhänger der Schwäbischen Schule, die sich auf einfache Liedweisen beschränkt hat, die jungen Deutschen von 1830 bis 1848 und etliche gefeierte Modedichter geben mit ihrem kritischen Anhange dafür zahlreiche Belege.

Ganz praktisch schließt in § 7 Aristoteles: „Von welcher großen Bedeutung der passende Gebrauch ist" (von dem er gesprochen hat), „das mag man sich an den epischen Gedichten" (also z. B. gegenüber dem Homer) „klar machen, wenn man die gewöhnlichen Wortformen in das Metrum zu bringen versucht."

Denn durch die gewöhnlichen Wortformen, wenn man sie z. B. an die Stelle der Homerischen setzte, würde der epische Ton ungemein sinken, seines Schmuckes entkleidet werden und prosaisch ausfallen; auch seinen melodischen Fall zum Teil einbüßen. Ein deutscher Uebersetzer des Homer, welcher die Vossische Vorarbeit übertreffen und dichterisch, wahrhaft episch, Homerisch verdeutschen will, wird alle Ursache haben, dieser Bemerkung des Aristoteles die größte Aufmerksamkeit zu widmen.

§ 24. Der Gebrauch der Wörter aber, da sie nicht gleiche poetische Geltung haben und haben können, richtet sich nach der Art der Gattung, worin man dichtet. Die Teilung nämlich in eine tragische und eine komische Wörterklasse, oder die Angabe, daß wir diejenigen Wörter, die wir im ernsten Stile nicht wohl gebrauchen können, in den heiteren und satirischen Vers aufnehmen dürfen, reicht nicht aus, weil, wie wir gesehen haben, die Wörter in ihrer poetischen Bedeutung untereinander sich abstufen. Diese Abstufung führt natürlicherweise zur Ergänzung und näheren Bestimmung des oben angeführten allgemeinen Satzes.

Wir erhalten daher die neue Regel: Je erhabener und ernster das Gedicht und der Stil desselben sein soll, im Tragischen wie im Komischen (denn auch das Komische hat seine Würde und Feierlichkeiten), desto poetischere, edlere und schmuckreichere Wörter muß

man wählen, während der leichtere und niedrigere Ton eines Gedichts den Gebrauch dieses oder jenes minder gewichtigen oder matter sich ausnehmenden Wortes gestattet. Sonach muß der Dichter wie der Kritiker den Wert der Wörter abwägen und abschätzen lernen. Das dunkle Gefühl und das persönliche Wohlgefallen oder Mißfallen ist ein sehr unzulänglicher Maßstab.

Auf didaktischem Gebiete oder im Lehrgedicht z. B. erscheint manches an die Prosa streifende Wort zulässig, während in der Lyrik namentlich die Ode sich von der Prosa so weit als möglich abscheidet durch die Wahl der feierlichsten und besten Wörter. Der höhere Stil bedient sich also derjenigen Wörter und Wortformen, die in einem geringeren Stile nicht zulässig sein würden, weil sie auffielen durch Pomp und Pracht. Die Wörter in ihrer besonderen Beschaffenheit verteilen sich auf die verschiedenen Arten der Lyrik, die wir später betrachten werden; der lyrische Meister seinerseits ist befähigt, die rechten Wörter auch im Epos und Drama zu wählen und zu beurteilen. Die gewöhnlicheren und leichteren Wortformen nimmt das einfache und leichte Liedchen auf; die selteneren, ungewöhnlicheren und schwereren beansprucht die in kunstreichen Maßen sich entfaltende Art der Lyrik, die bestrebt ist, durch kühnere Ausdrücke eine eigentümliche Pracht und Feierlichkeit zu entfalten, das Erhabene, Gewaltige, Große zu zeigen. Was daher im geringeren Liede sich zu prächtig, gesucht und daher abgeschmackt oder unnatürlich ausnehmen würde, das findet seine angemessene und natürliche Stelle in der höheren lyrischen Weise. Man ist deshalb unberechtigt zu sagen, daß die letztere unnatürlicher oder weniger einfach ausfalle als die einfache leichte Liedgattung; vielmehr gilt auch hier das Sprichwort suum cuique, d. h. alles an seiner Stelle und im rechten Moment. Namentlich jener (in § 23 genannten) kunstreichen Wortzusammensetzungen bedient sich die höhere lyrische Gattung mit Fug und Recht; sie sind ihr eigentümlich, ja, um ihretwillen vornehmlich komponiert man diese vielen prachtvollen und reich sich entfaltenden Wortgebilde, damit sie den kunstvollen, weiten und vielgestaltigen Strophenformen zu statten kommen, wie man einen Palast nicht aus kleinen Steinen aufbaut und zusammenkittet, wenn man größere haben kann. Die Form und ihr Gefäß verlangt sie ebenso, wie der Gedanke seinerseits, wegen seiner Größe und Bedeutung, die entsprechende Form sucht und fordert.

Hierher gehört, was Aristoteles, Cap. XX § 10, in Bezug auf griechische Sprachweise angemerkt hat: „Von den

Nennwörtern eignen sich die Doppelwörter" (also die komponierten Formen) „vorzugsweise für die Dithyramben" (also auch für die Oden, Chor- und Festgesänge); „die fremderen Wörter für die heroischen" (also für die epischen in der Weise des Homer), „die Metaphern" (nämlich die metaphorischen Ausdrücke aller Art) „für die jambischen Verse", mithin für den Gesprächsvers des griechischen Dramas. Denn der letztere steht der Prosa und der Sprache des gebildeten Umgangs am nächsten, verschmäht deshalb nicht den gemeingebräuchlichen Ausdruck, den metapherlosen und schmucklosen, nur muß Metapher und Schmuck, zur Hebung des Tones, eingemischt werden. Zugleich bemerkt Aristoteles treffend, daß „auch die Prosa sich der Metapher und des Schmuckes keineswegs entäußere", natürlich wenn sie über die gemeine Sprechart sich erheben will.

In diesem letzteren Falle wird die Prosa auch die obenerwähnten kunstreicheren Zusammensetzungen, welcher der Dichter für manche Gattung seines Stils bedarf, nicht in solchem Grade vermeiden, als ob dieselben von ihr polartig getrennt wären; ebenso wird sie die mit besonderen Ablauten gebildeten Wörter, die älteren und halbvergessenen Stämme und Wortformen, endlich auch die mundartlichen Ausdrücke hier und da zulassen. Sie erlaubt sich dies alles in wohlberechneten Fällen und zu einem bestimmten Zwecke, z. B. in feierlicher, blühender, kräftiger Rede, und wenn es gilt, diesen oder jenen besonderen Eindruck auf den Hörer hervorzurufen. Den erhabenen Charakter der Prosa unterstützt die kunstreiche Komposition der Ausdrücke; rhetorische Zwecke aller Art dürfen wir mit jedem Sprachmittel verfolgen, welches zur Erreichung dieser Zwecke dient, zur Gewinnung eines z. B. satirischen, komischen, ironischen, humoristischen, witzigen Anfluges der Rede.

Der Prosaiker wird jedoch den strengen Unterschied zwischen Poesie und Prosa, wie in der Gedankenfassung, so auch im Gebrauche der Wörter festhalten: er wird sich ebenso hüten poetisch zu werden, als der Poet sich hüten wird in die Prosa zu fallen.

Am allerwenigsten wird ein geschmackvoller Prosaiker auf den Gedanken geraten, eine sogenannte „dichterische Prosa" zu verfertigen, ein Zwitterding, welches vollkommen stilwidrig ist.

§ 25. Schließlich ist zu bemerken, daß der Rhythmus und die rechte Stellung eines Wortes im Verse zur Hebung eines sonst minder gewählten oder scheinbar abgenutzten Wortes beiträgt, während im Gegenteil durch falsche, schiefe Betonung, ungeschickte Stellung oder eine gewisse Verstellung selbst das schönste und beste Wort beeinträchtigt wird. Die Musik, welche im Rhythmus liegt, läßt ein gewöhnliches Wort zuweilen unbeachtet oder bewirkt, daß es wenigstens seinen Platz ausfüllt. Namentlich aber trägt das Versmaß durch sein strenges Gesetz bei, die Silben eines Wortes voll ausklingen zu lassen und dadurch den in ihm liegenden Sinn, die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit des Sinnes hervorzuheben und zu erhöhen, wobei vorausgesetzt werden muß, daß die Stellung des Wortes so beschaffen oder so richtig getroffen ist, daß sie, abgesehen von der guten Ordnung der gesamten Wendung, dem Worte die gehörige Aufmerksamkeit zu schenken entweder erlaubt oder nötigt.

Die Regel ist also so: gutgestellte gewöhnliche Wörter steigen, schlechtgestellte gute Wörter verlieren.

Das Nähere gehört in die höhere Rhythmik der Sprache, nicht in die Poetik selbst. Wir weisen daher an dieser Stelle nur auf die Notwendigkeit hin, das Ohr zu üben, damit das Ohr, wenn es Anlage hat, die rechte Stellung treffen lerne. Durch den Klang eines Wortes selbst, seiner Vokale und Konsonanten, wird auf das Gefühl des Hörenden eingewirkt und der Eindruck des Begriffes für den Geist verstärkt. Denn wie die Worte nichts als die Dolmetscher der Gedanken und Gefühle von Menschen zu Menschen sind, so sollen sie auch durch ihre formelle Beschaffenheit, durch ihren Schall auf den Hörenden einwirken. Für das stumme Lesen ist keine wahre Poesie verfaßt, am wenigsten die volkstümliche und nationale. Die Rezitation und der Gesang gehören recht eigentlich und unbedingt zur Entfaltung dessen, was die Dichtung aussprechen will, zur Macht der Dichtung, zur Einwirkung derselben auf die Menschenseele.

Daher haben die metrischen Accente, die von ungebildeten Ohren häufig angefochten werden, ihre volle Bedeutung und Berechtigung neben den gewöhnlichen Accenten des alltäglichen Lebens. Denn die Aussprache im gemeinen

Leben bezweckt fast immer nichts weiter als die bloße Sinnentfaltung: der Sprecher beabsichtigt zunächst und vor allem, daß der Hörer versteht, was der andere aus seinem Gedankenkreise mitteilt. Die Poesie dagegen will, wie der feierliche Redner, mehr; er will eine volle, tiefe und möglichst bedeutsame Einwirkung auf Verstand und Gemüt zugleich. Der Klang wirkt dazu bei.

Lasse ich z. B. das Wort „Holdseligkeit", bei sonst gutem Rhythmusfalle der Verszeile, in allen seinen Silben regelrecht ausklingen, voll und breit, möchte ich sagen (´ ´ ⏑ —), so wird der Hauptbegriff des Holden uns zehnfach klarer vorgeführt werden, als wenn man im gewöhnlichen Leben bloß die erste Silbe mit einem starken Accente belegt und flüchtig sprechend sagt: Holdseligkeit mit geringerer Beachtung der übrigen Silben (gleichsam ´ ⏑ ⏑ ⏑ gemessen), so daß der halbe Klang verloren geht. Das gleiche gilt von dem Aushallen der Doppellängen (Spondeen), z. B. Wahrheit, Ehrfurcht, Wehmut, Festgrußlaut, Meerflutschaum, (Weltschicksal, Südostwinde, Sturmflutwoge, Nordpolsterne). Der gute Tonfall leistet selbst der Phantasie Vorschub.

Dergleichen Beispiele, wenn wir sie näher betrachten, zeigen klar, welcher Unterschied zwischen papierener, bloß still gelesener, obgleich mit vielen Gedanken ausgestatteter Poesie, und wahrer, d. h. wahrgedachter und wahrgefühlter, zum eigentlichen Durchbruch gekommener dichterischer Darstellung empfunden wird. Von einseitigem Werte ist die sogenannte philosophische Poesie, indem sie das Hauptgewicht auf Gedankenfülle oder auf die Lehren legt, die sie vorführt. Gedankenfülle achtet jedermann, die Poesie aber hat nicht wie die Prosa zunächst und hauptsächlich auf den kalten Verstand einzuwirken: sie soll vor allen Dingen auch erwärmen, rühren, bewegen. Gelehrte Poesie, wie sie sich allenfalls auch benennen ließe, kann in ihrer Art recht schön sein, aber sie erfüllt als solche nicht die Ansprüche an die eigentliche Poesie, geschweige denn die höchste Forderung der Aesthetik. Die Phantasie namentlich kommt bei ihr zu kurz. Was papieren ist, tritt tot auf, d. h. ist totgeboren und zugleich für jede Wirkung tot.

Daher kann kein Zweifel über die Gültigkeit des Satzes bestehen: der Stempel der wahren Poesie ist die größte Lebendigkeit innerhalb der Schranken der Versmessung. Die freie Bewegung der Gedanken aber erfährt durch den gesetzlichen Zügel, welcher ihr die Form auflegt, keine Einbuße.

Gesunde Gedanken, treffend, frisch und wohlausgeführt, bringt der echte Dichter, aber keine Gedankenhaufen, die einer bis in das kleinste gehenden Ordnung entbehren, der rechten Form mehr oder weniger nicht teilhaft geworden sind. Mögen die letzteren dem einen oder anderen Liebhaber gefallen, der Kunst widersprechen sie. Die Poesie ist ihrer Natur nach Maß, und das Maß verlangt seine strenge Durchführung, weil es ein Feind aller Ueberschüsse sowohl als Mängel ist. Wir dürfen sie nicht als ein wildes Feuer betrachten, welches hoch und nach allen Seiten hin frei lodert. Sie läßt sich ebensowenig als ein buntes, wenn auch noch so geistreiches Gedankenspiel behandeln: das Spiel muß dem ernsten Zwecke weichen. Die Volkspoesie spielt nicht, die Kunstpoesie darf nicht spielen.

Aehnliches äußert Aristoteles wenigstens in Bezug auf die Tragödie, indem er (Cap. VI, § 12) nach der Uebersetzung von Stahr folgende Wahrnehmung giebt: „Wenn ein Dichter in einem fort noch so viele ethische Tiraden und vortrefflich in dichterisches Gewand gekleidete Aussprüche und Gedanken zusammenstellt, wird er damit noch keineswegs das erreichen, was wir als die Wirkung der Tragödie hingestellt haben; sondern in bei weitem höheren Maße wird das diejenige Tragödie erreichen, die, *während sie solche Tiraden vielleicht sehr sparsam anwendet*, dagegen eine richtige Fabel und Verknüpfung der Thatsachen aufzuweisen hat". Er meint also, eine richtig und gut motivierte Handlung, angemessen ausgeführt, verzichtet ohne Schaden für die tragische Wirkung auf den Zusatz belehrender Gedankenhaufen. Der weise Spruch zur rechten Zeit, das übrige ist vom Uebel. — Nebenher wollen wir noch einen Blick auf die Verbindung der rhythmischen Sprache mit Musik und Gesang werfen. Schon im vorigen Jahrhundert hat ein denkender Kopf (*Sulzer*, „Theorie der Künstler") richtige Andeutung nach dieser wichtigen Seite hin gegeben. Er beginnt ein Aufsätzchen über „*Accent*" mit folgenden Worten: „Wenn die Musik den Gesang begleitet, so kann sie den vorzüglich wichtigen Worten *merklich lange Noten* geben und die unwichtigen mit *kürzeren* vorbeieilen lassen. Sie kann die erstern durch forte und piano vor den letzteren auszeichnen. Sie kann endlich durch das Aufsteigen in

höhere Töne und durch das Herabfallen in tiefere ein Wort vor dem andern herausheben." Die weitere Ausführung dieses Winkes gehört nicht hierher. Wir fragen nur, wie hat die neuere Musik, nach Gluck und Bach bis zu Mendelssohn und Schumann, das Wort der Sprache, Stamm, Silbe und Endung behandelt? Die größten Meister der Musik, unbekannt mit dem sprachlichen Rhythmus ihres Volkes, haben seither meistenteils die Sprache zur bloßen Dienerin des musikalischen Klanges herabgewürdigt und willkürlich mit den Wörtern, Silben und Endungen gespielt, unbekümmert um ihren Sinnwert. Dem künftigen Komponisten, der umgekehrt verfahren wird, steht hier ein weites Feld offen.

Zweiter Abschnitt.

Die eigentlichen Grenzen zwischen poetischer und prosaischer Form.

§ 26. Da nach dem im vorigen Abschnitt Gesagten der Sprachstoff beiden Gattungen der Sprachkunstwerke gemeinsam ist, der Poesie wie der Prosa, und da es namentlich keinerlei ausschließlich poetische Wörter giebt, deren sich nicht auch die edle Prosa unter gewisser Beschränkung bedienen könnte, so müssen offenbar die Scheidelinien zwischen Poesie und Prosa außerhalb des Wortschatzes liegen und zu suchen sein. Finden wir sie vielleicht in der Wortstellung, in der Folge und Zusammenreihung der Wörter? Mit nichten; auch in diesem Stücke ergiebt sich kein wesentlicher Unterschied. Denn die Poesie hat keine entschieden bevorrechtigte Stellung der Wörter, vielmehr ist die Freiheit der dichterischen Wortfolge nicht so groß, daß sie nicht fast überall in der Prosa, teils aus rhetorischen Gründen, teils um der Lebendigkeit und leidenschaftlichen Bewegung willen, erreicht und nachgeahmt werden könnte.

Hier gilt als allgemeine Hauptregel: die Wortstellung muß stets und überall, in Poesie wie in Prosa, eine natürliche sein, das heißt, dem Gefühle wie dem Gedanken entsprechend.

Gegen die eben angeführte Hauptregel finden wir die meisten Fehler begangen. Wäre dies nicht der Fall, so müßten wir namentlich durch-

weg gute, treffliche und ausgezeichnete Prosaisten haben, woran jedoch bekanntlich ein großer Mangel ist. In der Poesie will und möchte man gerne eine nicht angemessene oder nicht natürliche Wortstellung mit dem Verszwange entschuldigen: ein sehr unhaltbarer und kläglicher Entschuldigungsgrund. Kein wahrer Dichter hat sich noch je darauf berufen und eine gezwungene, verkehrte, ungenaue Wortstellung sich aus Not erlaubt und die Not vorgewandt; das thun nur mittelmäßige, der Sprache unmächtige oder mit ihren Forderungen unbekannte Autoren.

Das Versmaß äußert und darf Einfluß auf die Fügung und Ordnung der Wörter äußern, aber es darf nie die Wortstellung beherrschen wollen. Die Herrschaft gehört dem Autor.

Ein wenig kühner und freier kann sich allenfalls die Poesie bewegen, namentlich die in den antiken Sprachen, die für eine Trennung der Wörter und eine Verschiebung (denn uns erscheint diese Freiheit als eine Verschiebung) gewisse Vorteile in der Formgestaltung haben, die uns abgehen, z. B. bei der Trennung des Adjektivs von seinem Substantiv. Ferner sind auch manche Gattungen des poetischen Stils so beschaffen, daß der Dichter sich mehr erlauben darf als der Prosaiker. Allein im allgemeinen sind wir an jenes Grundgesetz gebunden und müssen auf eine von der Prosa streng abgeschiedene Wortfolge verzichten.

Die Entschuldigung, die man häufig hört, das Metrum oder der Reim sei schuld gewesen, daß die Worte nicht richtiger, oder nicht angenehmer und natürlicher gestellt worden, ist von Grund aus thöricht. Und wenn wir einen solchen Zwang der Wendung selbst bei Schiller und Goethe, unseren beredsamsten Mustern und Meistern des Stiles, hier und da finden sollten, so würde er ein Versehen zu nennen sein, ein Mangel oder Flecken an dem Kunstwerk. Noch weniger hätten wir ein Recht, dergleichen Mängel oder Schwächen nachzuahmen oder uns auch zu erlauben, indem wir uns auf die Autorität dieser Klassiker beriefen. Ein Mangel, ein Fehler, eine Nachlässigkeit wird durch keine Autorität gerechtfertigt. So ist es falsch, z. B. den Artikel wegzulassen, wo eine Härte oder ein Verstoß gegen die Grammatik eintreten würde, oder (wie es häufig geschieht) den bestimmten mit dem unbestimmten Artikel zu vertauschen, und umgekehrt. Wie lästig uns auch häufig der deutsche Artikel wird, weil es oft bedenklich ist, ihn abzustoßen, wo die Abstoßung den Versbau erleichtern würde, wir dürfen mit ihm nicht fahrlässig umspringen und zu einer Lizenz greifen, die kaum durch volkstümlichen Ton entschuldigt werden könnte. Ebensowenig dürfen wir ihn da anwenden, wohin er nicht gehört, obgleich er dem Versifikator zu statten käme.

§ 27. Weil aber in der Wortform weder, noch in der Wortstellung ein entschiedener Scheidegrund der poetischen und prosaischen Gattung zu entdecken ist, so giebt es für die äußere Form nur eine einzige Grenzlinie zwischen beiden, nämlich folgende.

Die **äußere** Form beider Kunstgattungen scheidet sich wesentlich durch den **Rhythmus.**

Die übrigen Grenzlinien, die wir finden werden, beziehen sich auf die **innere** Form oder sind in dieser zu suchen.

Was also den Rhythmus anlangt, so hat zwar die Prosa, wenn sie anders auf Kunst Anspruch macht, ebenfalls ihren Rhythmus; allein sie begnügt sich mit einer **untergeordneten** Form desselben, während die Poesie nach der **höchsten** Aeußerung dieser formalen Seite strebt.

Allerdings hat auch die prosaische Redeweise ihren rhythmischen Sang und Klang; sie kann des rhythmischen, das heißt, durch das Maß auf das Ohr wirkenden Tonfalls ebensowenig entbehren wie die poetische. Doch die Gemeinschaft, welche auch hier zwischen beiden Redegattungen stattfindet, löst sich wieder auf, und beide Weisen gehen verschiedene Bahnen. Jede von ihnen sucht das Ziel der Vollendung zu erreichen, aber dieses Ziel liegt nicht auf gleich hoher Zinne.

§ 28. Die Prosa nämlich ordnet und paßt ihren Rhythmus lediglich dem Gedanken an, der jedesmal ausgesprochen wird: ihr Rhythmus ist frei wie der Gedanke selbst und wechselt mit dem einzelnen Gedanken gleichzeitig ohne allen Zwang. Er richtet sich also nach dem Umfange des Gedankens, nach der inneren Beschaffenheit desselben und nach der Forderung des **Satzbaues** überhaupt. Sonstige Beschränkungen durch die Form erkennt er nicht an, wir müßten denn das Wortmaterial und die Grammatik für eine Schranke des Ausdrucks betrachten: eine Schranke, die nie ein Sprachkünstler zu überspringen vermag.

Der Rhythmus des Prosaikers ist, wie man sieht, in dem Periodenbau zu suchen und beruht auf

diesem. Auf die einzelnen Silben und Wortreihen erstreckt sich bei ihm kein bestimmtes Gesetz.

So wirft die Prosa eine Periode hin, den Gedanken nach allen seinen Teilen hin ausbreitend, wie der Denkende gerade wünscht, daß er ausgebreitet, nach Stamm und Zweigen entfaltet, gezeichnet und ausgemalt werde: die zu suchende Form der Periode gestaltet sich frei unter den Händen. Bei der Gestaltung derselben also findet sich für die Art und Weise ihrer Ausbreitung, Entfaltung, Zeichnung und Ausmalung nicht das geringste Hindernis. Vielmehr kann der den Gedanken zum Ausdruck bringende Prosaiker die Form des Gedankens nach Belieben kürzer oder länger, einfacher oder zusammengesetzter hinstellen: der Inhalt jedesmal entscheidet darüber, je nachdem er größer oder kleiner ist; die Mächtigkeit des Inhalts bestimmt die Ausdehnung der Satzteile, die Menge der Zwischenglieder, den Umfang des Gefüges.

Der Rhythmus eines solchen prosaischen Gefüges aber besteht darin, daß die Satzteile im richtigen Verhältnisse zu einander stehen, damit sie nicht nur einzeln wohlgefällig an das Ohr klingen, sondern auch in ihrer Gesamtheit — als ganze Tonwoge — einen mit der Entwickelung des Gedankens harmonierenden Tonfall, aufsteigend und fallend, gewinnen. Auf ein Wort mehr oder weniger kommt dabei nichts an, geschweige denn auf eine Silbe: darauf nur ist zu achten, daß kein überflüssiges und deshalb lästiges, kein den Sinn unnütz hinhaltendes und den Tonfall beschwerendes Wort im Satzgefüge sich einfindet. Leichtigkeit und Flüssigkeit der Rede stehen obenan für das dem Prosaiker zuhorchende Ohr. Die Silben mißt der kunstreiche Prosaiker nur insoweit ab, als er sie in Bausch und Bogen nimmt, um eine Reihe der anderen anzupassen. Die Längen und Kürzen der Silben bestimmt er lediglich oder doch vornehmlich nach dem gewöhnlichen Sprachaccente des alltäglichen Lebens: er hütet sich nur, unaussprechbare Kürzenmassen oder holprichte Längenhaufen hintereinander anzuhäufen, und achtet insoweit auf abgemessenen Klang, als er durch das Mittel gewichtvoller Längenhäufung das Gewichtige und Gewaltige, durch flüchtige Kürzenaufstellung das Leichte und Schwunghafte eines Gedankens auszumalen, zu versinnlichen, anzudeuten nicht verabsäumen wird. Endlich beachtet er den Wohllaut noch in diesem Punkte, daß er schlechtklingende Wörter, z. B. der Konsonantenmenge oder der Konsonantenbeschaffenheit wegen, soweit als möglich vermeidet, und daß er namentlich nicht polternde oder mit der Zunge kaum zu bewältigende Silbenklänge zusammenschiebt, wie es denjenigen begegnet, die am Schreibtische für das Auge schreiben und nicht daran denken, daß ihre Worte für das Ohr abzufassen sind. Hier berühren

wir einen besonders deutschen Mißbrauch. Keine andere gebildete Nation schreibt für das stumme Lesen mehr als die unsere, und deshalb unrhythmisch und obendrein unklar.

Ist aber die so oder so gestaltete Periode des Prosaikers an unserm Ohr vorbeigerollt, so kehrt der Musikstrom ihres Rhythmus nie wieder. Es folgt ein neuer Strom mit einem neuen Gedanken, einem neuen Zusatz, Ansatz und Ablauf, der seinen eigenen Rhythmus zu suchen hat und erhält. Ja, der Charakter der Prosa verbietet im Gegenteil die Wiederkehr des nämlichen rhythmischen Satzgefüges, wenn sie sich überhaupt ausführen ließe. Und warum verbietet er das? Weil die Wiederkehr über die Grenzen der Prosa hinausgriffe. Er verlangt deshalb einen ewigen Wechsel des Klanges, wie er in den Wogen des Weltmeeres oder in einem vor unseren Augen vorübereilenden Flusse sich zeigt: bei größerer Gleichförmigkeit griffe der Prosaiker in den rhythmischen Bau des Dichters über. Weiteres darüber findet der Leser in meinem „Lehrbuche der Rhythmischen Malerei".

§ 29. Mit dieser freien Form des Rhythmus begnügt sich die prosaische Redeweise, und sie darf und muß sich damit begnügen, wie sich aus der nachfolgenden Analysierung der inneren Verschiedenheiten beider Darstellungsweisen weiter ergeben wird.

Dieses Rhythmuswechsels wegen heißt die **Prosa** treffend die **ungebundene** Redeweise, teilweise auch wegen der Ungebundenheit des einzelnen Gefüges überhaupt. Sie wechselt mit ihrem Bande, auf jedem ihrer Schritte ein anderes anlegend ihrem Charakter nach.

Die **poetische Rede** dagegen ist an einen bestimmten (festen) Rhythmus angewiesen oder gebunden, und sie heißt deshalb die **gebundene** Redeweise. Sie hält sich auf jedem ihrer Schritte an das Band, das sie sich selber angelegt hat. Dieses Band besteht in einer Anzahl zu einem Ganzen verknüpfter Töne, in einer Tonreihe, in einem bestimmten Tonsatze von gleichmäßiger Länge oder Dauer. Die Anzahl der Tonteile ist zugleich festgesetzt: das Ganze heißt man eine Reihe (Zeile), eine **Versreihe** (Verszeile), einen **Vers**.

Bei der Poesie also handelt es sich nicht mehr um die willkürliche, ohne alle Beschränkung sich entfaltende Ausdrucksweise eines

Gedankens, sondern um eine bestimmte, begrenzte, feste Melodie, worein der Gedanke gebracht wird. Hier darf der Sprachkünstler nicht mehr übergreifen, Wörter und Silben nach Belieben aussprechen, zusetzen, weglassen, ja, auch nicht nach freiem Belieben zusammenstellen oder aufreihen; vielmehr hat er sich ein Gesetz vorgeschrieben, das er innezuhalten sich selbst verpflichtet. Das selbstgegebene Gesetz aber nicht zu halten, oder schlecht und mangelhaft zu halten, wäre offenbar thöricht. Der geringste Laut muß nach diesem Gesetz berechnet werden.

§ 30. Nicht genug aber, daß der Dichter eine Anzahl Wörter unter bestimmter Silbenmessung zu einem Ganzen, das wir Versreihe nennen, zusammenzuschließen pflegt, die so festgesetzte Zeile muß auch wiederkehren und sich wiederholen in ihrer Gesamtgestaltung, in allen ihren Teilen, Tönen, Silben. Die Gedanken des Dichters also müssen sich fort und fort nach dem einmal vorgeschriebenen Rhythmus entfalten, der seinerseits sich wiederholt, wie er vorgeschrieben ist: die dichterisch zu gestaltenden Gedanken können und sollen sich nur innerhalb der festgesetzten Schranken der gewählten Versreihen ausbreiten, wir dürfen sie nicht um einen Ton, nicht um eine Silbe überschreiten oder verkürzen, und Aenderungen der Messung dürfen nur auf denjenigen Punkten des Versmaßes angebracht oder zugelassen werden, welche gleichgültig sind, das heißt, wo das vorgeschriebene Gesetz der Versreihe nicht verletzt oder umgestoßen wird.

Daher kann ebensowenig eine Silbe an dem einmal festgestellten Ganzen der Reihe fehlen, als eine Silbe über die Schranken der abgemessenen und in ihrer Messung angenommenen Reihe hinausgreifen darf, gleichsam einen Ueberschuß bewirkend. Dergleichen Ueberschüsse würden grobe Verletzungen freiwillig angenommener Gesetze sein: sie würden das gesetzliche Maß stören oder bei häufigerer Ueberschreitung ganz aufheben. Dergleichen fehlende Teile dagegen oder Lückenhaftigkeiten würden eine Schwäche oder einen Mangel in der Ausführung dessen, was festgesetzt worden, verraten und eine absichtliche oder unabsichtliche Unvollkommenheit des Werkes herbeiführen, vielleicht auch das Unvermögen des Verfassers anzeigen, ein Werk so vollkommen herzustellen, wie man es gewollt hat.

Kurz, Ueberschreitungen aller Art würden entweder auf das obenerwähnte Unvermögen hinauslaufen, oder aber auf eine leicht-

fertige, mutwillige, geschmacklose Nichtachtung wohlbegründeter Gesetze hinweisen. Hier haben wir die einfache Erklärung der Stümperei im Versemachen.

§ 31. So hätten wir denn die Harmonie der einfachen Versreihe, des Hexameters, des jambischen, trochäischen, anapästischen Verses und der verschiedenen Abzweigungen, welche diese Maße haben, gewonnen. Eine gleiche Harmonie aber erfordert der Rhythmus der **Strophen.**

Die **Strophe** ist ein aus mehreren Verszeilen zusammengesetztes Gebäude, und wie es mit der einfachen Versreihe der Fall ist, so muß sich auch das Gebäude der Strophe gleichmäßig wiederholen, das heißt: alle Teile dieses Gebäudes, alle Reihen und Bausteine desselben müssen sich in der nämlichen Gestaltung und Anzahl erneuern, so daß die einzelnen Strophengebäude **einander decken** wie geometrische Figuren, wie ein Viereck das Viereck, ein Achteck das Achteck, ein Kreis den Kreis **auf jedem Punkte** deckt. Kurz, das gesamte Gerüst der Strophe muß in der Wiederkehr dasselbe sein, wie es bei der ersten (Anfangs-) Strophe beschaffen war.

Die Gedankenentfaltung hat sich innerhalb dieser Strophengerüste zu halten, der Vorrat der Gedanken muß in sie eingefügt werden, so daß man ebensowenig eine Lücke in dem Ausbau der Strophe läßt, als über das angenommene Maß der Strophe hinausgreift, handelte es sich auch dabei nur um eine Silbe. Denn der kleinste Mangel oder der kleinste Ueberschuß würde die angestrebte Harmonie, die auch erreicht werden soll und muß, stören oder vernichten.

Die Deckung, die zur Harmonie notwendig ist, würde augenblicklich aufhören, sobald eine Silbe zu viel oder zu wenig, eine Reihe zu viel oder zu wenig angebracht würde. Das darf, wie gesagt, nie vorkommen. Der poetische Rhythmus ist ein geschlossener, in sich abgerundeter, fertiger, unwandelbarer und in seiner Unwandelbarkeit immer wiederkehrender, sich erneuender. Die Strophe bildet einen Musikstrom, ganz wie die einfache Versreihe, nur einen weiteren, umfangreicheren, mannigfaltigeren. Würde also das Maß der Strophe, wie es in der Anfangsstrophe aufgetreten ist, nicht eingehalten, sondern verlassen, erweitert, verengert, so würden wir

eine Anzahl verschiedener Strophen mit verschiedenen, voneinander abweichenden Musikströmen erhalten. Wir fielen, mit anderen Worten, aus der im Anfang beschlossenen und angeschlagenen Melodie heraus und gingen von einer Melodie zur anderen über, ohne Grund, ohne Ziel, ohne Geschmack.

Der dithyrambische Dichter, der freieste in seiner Strophenweise, darf sich der Veränderung des Strophenbaues bis zu einem gewissen Grade erlauben, das heißt, im Bau der Strophe wechseln, solange er diesen Bau nicht zu einem chaotischen macht oder zu viele Melodien hintereinander blind zusammenwürfelt. Denn in letzterem Falle ist er eben ein maßloser Dichter, welcher das Sprichwort befolgt: variatio delectat. Aber dieses Sprichwort hat seine Grenzen. Es dient nicht dem subjektiven Wohlgefallen, dem einseitigen Gutbefinden, der Befreiung von vernünftigen Vorschriften.

Die Aufgabe dithyrambischer Dichter können wir nicht an die Spitze stellen, die Ausnahme nicht zur Regel machen. Die Grundgesetze sind für den Grundstandpunkt der poetischen Darstellung gegeben: diese verlangen eine feste Geschlossenheit und Regelmäßigkeit der Strophengestaltung. Ein buntes Quodlibet darf nicht einmal der Dithyrambiker bringen, wenigstens darf es nicht einem musikalischen Potpourri gleichen, wenn es kunstgemäß sein soll. Mithin muß jeder andere Dichter, dem es um künstlerische Gestaltung zu thun ist, die Gleichmäßigkeit der angeschlagenen Hauptmelodie, wie in der einzelnen Versreihe, so in der Vereinigung der Zeilen zur Strophe, vermittelst genauen Einhaltens der Einzelheiten durchführen. Das Weitere gehört in die höhere Rhythmik (die rhythmische Malerei).

§ 32. Die Messung der Silben ist bei dem Dichter nicht nur strenger als bei dem Prosaiker, sondern überhaupt die strengste. Nicht der alltägliche Accent der Umgangssprache allein entscheidet über das Maß der einzelnen Silben wie des ganzen Wortes, sondern nach bestimmten prosodischen Gesetzen sind alle Silben der Sprache geregelt und für den Gebrauch des Versifikators festgestellt und genau festzuhalten: so bei den antiken Dichtern, so bei uns. Die Länge der Silben namentlich steht bei uns so sicher, daß es ein Mißgriff ist, lange Silben zu verkürzen. Es ist ein Mißgriff, dem wir entsagen müssen, teils zur Vermeidung des Mißlautes, teils aus inneren wichtigen Gründen des Sinnes, welcher den Längen unserer Sprache innewohnt, teils um der Sicherstellung der Messung willen

überhaupt. Dagegen ist die Verlängerung kurzer Silben dann erlaubt, wenn sie den rhythmischen Accent aushalten oder keine den Rhythmus lähmende Schwäche in den Vers bringen.

Denn der Gebrauch der Länge (ihre Verkürzung) an unrechter Stelle, wie der Gebrauch der Kürze statt der Länge wirkt störend; teils wird die Musik des Verses für das Ohr verletzt, teils der Sinn benachteiligt oder geschädigt. Schon oben (§ 25) haben wir darauf hingewiesen, welch einen wichtigen Einfluß das richtige Stellen und vollkommene Aushallen der Wörter auf ihre Bedeutung und ihre Wirkung für die Seele äußere. Läßt man, wie gesagt, einer langen Silbe nicht den gehörigen Platz und Raum, welcher derselben wegen des in ihr enthaltenen Sinngewichts gebührt, und verflüchtigt man die lange Silbe durch Verkürzung, so wird auch der mit ihr verbundene Begriff verkürzt und verflüchtigt. Macht man z. B. die Doppellänge im Plural die Wahrheiten zum Daktylus (– ∪ ∪), dann tritt das Sinngewicht von diesem im Plural enthaltenen Begriffe bei weitem nicht so kräftig, kaum halb so stark hervor, als wenn wir die drei Silben jambisch betonen (– – ∪). Letzteres hat Platen in der Ode auf Karl den Zehnten mit trefflicher Wirkung gethan: „Blutig erkämpfte Luther", singt er, „Wahrheiten", und beginnt außerdem mit diesem Plural eine neue Strophe, ja, macht das Wort zugleich zum letzten eines längeren mit einem Punkte abschließenden Satzes! Die Kürzen ferner, zu Längen erhoben oder für Längen gesetzt, ermatten bei allzuhäufiger und schlecht metrischer Anwendung den stärksten und besten Gedanken, weil sie Nebenbegriffe den Hauptbegriffen gleichstellen würden. Und dies widerspricht dem Charakter der deutschen Sprache, wie jeder fühlt, der seinen Geschmack mit der Natur derselben befreundet hat. Ein solcher Kenner greift nicht zu leeren Entschuldigungen für Mißgriffe.

In beiden Fällen, im falschen Gebrauche der Längen sowohl als in dem der Kürzen, ist der Sinn der Worte mitleidend. Den Sinn dessen aber, was ausgesprochen werden soll, wird doch wahrlich ein verständiger Meister poetischer Darstellung so hoch halten, daß er auch die geringste Kleinigkeit vermeidet, die dem Sinn Abbruch thäte, den Eindruck des Gedankens auf die Seele verringerte. Er wird stets nach der höchsten Vollkommenheit des Ausdrucks ringen.

Also nicht aus kleinlicher Silbenstecherei, wie die heutigen Gegner der Poesie als einer Kunst sich auszudrücken pflegen, hat man auf die Prosodie so strenge zu achten; nicht

aus Laune oder Willkür, nicht aus absonderlicher Liebhaberei strebt man nach Sorgfalt und Konsequenz in der Behandlung des Sprachmaterials, sondern weil die rechte Messung den Inhalt der Wörter beeinflußt und den Wert des Gedachten um so lebendiger, nachdrücklicher, voller zur Anschauung bringt. Gerade im Gegenteil wird das eitle Spiel mit Worten durch den richtigen Gebrauch der Wörter verhindert, die Darstellung um so ernster genommen, der Vorwurf der Spielerei auf die Stümper selbst, welche Feinde der künstlerischen Gestaltung sind, zurückgewälzt und zurückgewiesen. Die wahre Kunst ist nie ein Spiel, also auch kein Kinderspiel: sie will gelernt und verstanden sein.

§ 33. Ein solches gleichmäßiges Band zieht sich denn durch die dichterische Rede hin, ihre Form zu einer festen gestaltend, wie der Architekt eine Säulenreihe aufstellt nach bestimmter Ordnung, Länge, Größe und Umfang der einzelnen Säulen.

Das ist die besondere äußerliche, aber mit dem Inneren verknüpfte Architektonik der dichterischen Form, neben der allgemeinen Architektonik des Satzes, der Periode und ihrer Anordnung stehend.

Die Entfaltung des Gedankens aber ist durch diese Einheit des Metrums (Versmaßes) keineswegs gehindert oder gelähmt; obgleich der Gedankenausdruck an das strenge einheitliche Maß gebunden ist, bleibt er doch frei. **Denn in der Einheit des Versmaßes ist zugleich die größte Mannigfaltigkeit gegeben,** namentlich in den guten und vorzüglichen, nicht zu kurz gebauten Versmaßen, worunter die sogenannten Sechsmesser gehören, an ihrer Spitze der Hexameter und der jambische Trimeter: diese reichentwickelten Verszeilen zeichnen sich durch die Mannigfaltigkeit ihrer Rhythmen und durch den Umfang ihres Gefäßes zu Gunsten der Gedankenentwickelung besonders aus.

Mit anderen Worten: Der geschlossene Rhythmus ist innerhalb seiner Schranken und Gesetze frei,

und wie er die vielfachsten Gestaltungen anzunehmen fähig ist, so erlaubt er im Verse die Ausführung eines Gedankens auf die bunteste und mannigfaltigste Weise, wie man sie nur immer wünschen mag. Der Gedanke hat nie nötig, die gezogenen Grenzen der rhythmischen Reihe oder Strophe zu überspringen, damit er sich in seiner Eigenheit und Schönheit darstellen könne. Was Fessel ist, wird nur als Ordnung erscheinen oder als Gesetz gegen Schrankenlosigkeit.

Denn das Material der Sprache (wenn es nicht geradezu eine ärmliche oder noch sehr unkultivierte Sprache ist) zeigt sich so reich und biegsam, daß man die Schwierigkeiten leicht zu besiegen vermag, welche die metrische Fessel um den Ausdruck legt. Die Uebung des Ohres und die Erwerbung einer immer größeren Herrschaft über die Sprache thut das übrige. Ein Sprachmeister findet immer den rechten Ausweg, wenn ihn diese oder jene Versregel hemmt.

Bedient man sich wohlgeformter und fußreicher Versformen, so wird man bald inne, daß man sich innerhalb derselben mit großer Freiheit bewegen kann; wir werden des Wechsels in diesen Tonwogen inne, welcher dem Wechsel der Gedanken sowohl als der Gefühle zu statten kommt. Denn die rhythmischen Reihen, vorausgesetzt, daß sie weitschichtig genug sind, steigen und fallen, ebben und fluten, donnern und rauschen, bald langsam fließend, bald wie vom Sturm erregt. Es ist daher häufig ein Vorteil, die besten Versmaße zu wählen, weil in ihnen eine größere Mannigfaltigkeit gegeben ist als in geringeren, engen oder dürftigen Versmaßen. Die letzteren oder die einfacheren Maße haben diesen Wechsel der Gliederung nicht. Daher irren sich diejenigen, welche auf den Gebrauch möglichst einfacher Reihen und Strophen dringen, schwer, wenn sie schlechthin behaupten, daß die Handhabung einfacher Weisen **leicht** sei. Im Gegenteil gehört oft eine außerordentliche Meisterschaft im Sprachausdrucke dazu, um einfache Versreihen recht und angemessen zu beherrschen; nicht selten trifft es, daß sie schwerer zu handhaben sind als umfangreichere und zusammengesetzte; die vierhebigen und fünfhebigen z. B. schwerer als die sechshebigen. Deswegen schwerer, wiederhole ich, weil die weitschichtigen Reihen einen größeren Spielraum für den Ausdruck und seine Umwandlung, eine Zuflucht bei der Entfaltung der Einzelheiten, einen Ausweg für die gewünschte Form der Gedanken, für die Erreichung des richtigen Maßes gewähren.

Uebrigens ist es ganz in der Ordnung, daß man mit dem Leichteren und Einfacheren anfängt, um zum Schwereren und Reicheren

überzugehen. Denn allerdings läßt sich auch nicht behaupten, daß kunstvolle Maße geradezu leichter zu bewältigen seien als einfache. Auf das gute Gehör kommt dabei viel an. Das Ohr muß mit natürlicher Anlage so viele Uebung verbinden, daß es im stande ist, die Kunst des Rhythmus mit Leichtigkeit aufzunehmen oder die Musik eines vielgestaltigen Maßes sich zu eigen zu machen. Geschieht dies, so fällt die Schwierigkeit, welche sonst die Bewältigung der reicheren Tonmasse hätte, weg.

Ob man eine einfache oder eine zusammengesetzte Form für dasjenige wähle, was man darzustellen beabsichtigt, darüber entscheidet die Gedankenfülle und die Gedankenwucht, die uns jedesmal vorschwebt und zu Gebote steht, ferner die Stimmung, in der man sich befindet, die Ruhe oder die Leidenschaft, die kundgethan werden soll. Schon hier sei bemerkt, daß ein Fehlgriff in der Wahl der Form hinreicht, das ganze Produkt mißlingen zu machen.

Ausdrücklich betone ich noch, daß das von den einzelnen Versreihen oben Gesagte auch in Bezug auf die Strophenformen seine vollste Geltung hat. In den letzteren herrscht, trotz des Zwanges von Silbe zu Silbe, von Zeile zu Zeile, eine unendliche Freiheit der Bewegung. Und je mehr sich die Strophengerüste ausdehnen und je reicher sie ihre einzelnen Reihen entfalten, desto größer wird die Mannigfaltigkeit sein, in welcher der Geist sich zu offenbaren Gelegenheit hat.

§ 34. Warum aber schließt sich der poetische Rhythmus mit solcher Bestimmtheit ab? Warum begnügt sich der Dichter nicht mit dem ungebundenen Rhythmus der Prosa? Ist die rhythmische Gebundenheit etwa eine Verbesserung des Gedankenausdrucks, eine höhere und vielleicht gar natürlichere Form für das, was der Dichter denkt?

Allerdings, ist darauf zu antworten. Die Poesie hat diesen festen Rhythmus angenommen, weil sie seiner bedurfte, damit sie den rechten Ausdruck finde.

Die gesamte Poesie nämlich verfolgt ein rein idealisches Ziel: mit dem höheren und kühneren Gedankenfluge, mit der größeren Erregung des Gemütes und Geistes sucht sie auch eine gesteigerte Harmonie der Form, um dies

Höhere, Größere und Stärkere darin zu offenbaren. Die äußere Form aber, von der zunächst jetzt die Rede ist, läßt sich offenbar nur durch die Erhöhung ihrer Ordnung steigern, durch Regelmäßigkeit, durch Unveränderlichkeit, durch feste Gesetze. Daher kommt es also, daß die Poesie sich über die Prosa erhebt durch die Abgeschlossenheit und Wiederkehr des Rhythmus und Versmaßes. Die Prosa, wenn ich so sagen darf, ergießt sich in freien Strömen, die Poesie zeigt sich als ein wohlgefaßter Springquell.

Mit anderen Worten: die Poesie faßt die Sprachmittel zusammen, um aus ihnen ein vollendetes Gebäude nach den Anforderungen der strengsten Technik aufzubauen, die Prosa reiht Gebäude an Gebäude aneinander, ohne sich um die Buntheit des Ganzen, wenn es fertig ist, zu kümmern. Die Poesie verfährt nach einer durch die Form beschränkten Aufgabe, aber sie will in dieser Beschränkung die höchste Kraft entwickeln, um dasjenige, was die Prosa gleichsam in vielen einzelnen Gaben bietet, zu einem Ganzen zusammenzuschließen, welches das Kleinste wie das Größte in künstlerische Ordnung setzt. Sie will das Seelenleben so zur Anschauung bringen, daß es nicht vollkommener verkörpert werden kann, sondern das höchste Ideal durch die feinste Zeichnung, welche nur immer die Sprachmittel zulassen, bis auf die geringsten Züge veranschaulicht. Die Prosa zählt nicht die Farben, die sie verwendet; die Poesie berechnet jeden Strich: jene darf verschwenderisch sein, diese ist genau.

Der abgeschlossene poetische Rhythmus giebt gleichsam die Grundfarbe, auf welcher sich die Gestalten eines Gemäldes ausdrucksvoll und eigen erheben können. Die Prosa dagegen wirkt prismatisch.

§ 35. Ueberhaupt werden wir durch die im festen Rhythmus auftretende poetische Redefassung aus der Wirklichkeit gerissen, auf den Gipfel einer über das Gewöhnliche hinausgehenden Anschauung erhoben, aus der Prosa des Lebens in das Reich der reinen Betrachtung emporgetragen, soweit dies in der Macht der äußeren Form der Sprache steht. Die äußere Formeinrichtung an sich schon hat eine schwerwiegende und einflußreiche Bedeutung; sie trägt für die Idealisierung menschlicher Begriffe und Gefühle bei.

Am Drama ersehen wir dies klar. Der abgeschlossene Rhythmus oder die gebundene Ausdrucksweise ist ein Vorzug

für dasselbe. Durch den Vers nähert es sich dem höchsten Ideal um ein beträchtliches.

Das versifizierte Drama stellt sich schon als solches idealischer vor uns als das in Prosa verfaßte. Deshalb legen die Einwürfe, die man gegen Reim und Rhythmus auf dem Gebiete dieser Dichtgattung erhoben hat, von der Einsicht ihrer Urheber ein schlechtes Zeugnis ab. Allerdings, die Menschen sprechen im Alltagsleben nicht in Versen und Reimen, aber sie thun es im Gedicht als idealisierte Personen, die wir über das gewöhnliche Niveau hinausgehoben erblicken. Sie dürfen daher, wie ihre Persönlichkeit selbst eine edlere ist, so auch ungewöhnlicher sich ausdrücken, ohne dadurch aufzufallen. Wir sind eben mit ihnen im Reiche der Poesie angelangt, worin der Himmel über uns ein anderer ist, ein reinerer und geistigerer, ein verklärterer und festlicherer. Die Farben steigern sich im Kleinen und Großen.

Mithin ist die Prosa des Dramas nicht natürlicher, wie moderne Kritiker mit hausbackener Anschauung zu behaupten pflegen, sondern sie steht tiefer: sie läßt, im Punkte der äußeren Form, das eigentliche Ideal der Poesie hinter sich.

§ 36. Die Vorteile, welche wir, dem prosaischen Ausdrucke gegenüber, durch die einfachen Versreihen sowohl als durch die Strophenformen für die poetische Rede gewinnen, sind folgende.

Erstens sehen wir, daß der Versifizierende **mit der denkbarsten Kürze und Einfachheit** sich ausdrücken kann, und **dabei doch auf das kraftvollste und nachdrücklichste.**

Ist schon in der Prosa, wofern sie vollendet sein soll, kein überflüssiges Wort gestattet, so kann um so weniger die Rede davon sein, daß in dem unwandelbaren Rhythmus des Verses etwas Ueberflüssiges auftrete. Nach formaler Seite hin nämlich, wie oben (§ 30 und 31) gesagt wurde, nicht einmal eine Silbe zu viel; zugleich jedoch auch keine zu wenig. Der Gedanke selbst bedarf nicht des rhetorischen Zierrats, den die Prosa deswegen liebt, damit sie kräftig wirke. Es kann der simpelste Ausdruck, sogar auch der bildlose, eine tiefe Wirkung thun: er ist gehoben durch die Flügel des Rhythmus. Was der Prosaiker also durch weitere Ausführung und durch Glanz der Rede, meistenteils wenigstens, würde erstreben müssen, das erreicht der Dichter ohne Schmuck, nur getragen durch die bestimmte, oft feierliche Tonwoge, die selbst das Einfachste hebt.

§ 37. Der zweite Vorteil ist: **das feine Material,** womit der Dichter arbeitet, **tritt durch den Vers in seiner größten**

Reinheit hervor. Dies erklärt sich daraus, daß die Wörter in ihrer gesicherten Stellung (wie oben § 25 gezeigt worden) auf die tonreichste Weise aushallen können, dadurch aber ihre ganze Kraft und Bedeutung auf Ohr und Geist überpflanzen, ja, zuweilen sogar in ihren Begriffen zu gewinnen scheinen und deshalb den Eindruck der Gedanken auf die Seele des Hörers verstärken. Der geschlossene Rhythmus haucht gleichsam den Lauten der Zunge einen mehr geistigen Odem ein.

Denn die Bestimmtheit der Messung sichert einerseits die Hervorhebung der Begriffe und verhindert das Uebergreifen unbedeutender Wortteile. Anderseits werden die Begriffe nicht durch Mißachtung entscheidender Wortteile verflüchtigt oder bis zu einem gewissen Grade gedämpft. Das Wachsen der Gedankenbedeutung ferner, das scheinbare (denn in Wirklichkeit ist das Wachsen nicht vorhanden), beruht darauf, daß Wörter oder Begriffe, die vielgebraucht und abgenutzt erscheinen, im Verse ihr wahres Gewicht behaupten oder es gleichsam wieder von frischem erhalten. Der Gedanke wird durch das feste Maß der Rhythmen selbst bei dem Gebrauche gewöhnlicher Wörter und Ausdrücke unterstützt. Er tritt hervor, zeichnet sich aus oder behauptet zum mindesten seinen Platz in einer dem poetischen Gepräge angemessenen, zukommenden, genügenden Weise. Die Sprache des Euripides giebt hierfür das beste Beispiel.

§ 38. Der dritte Vorteil ist: **die Musik der Sprache hebt sich im Verse besser** (entschiedener) **heraus,** als es in der Prosa möglich ist, die ihren Rhythmus fortwährend wechselt und selbst wieder aufgiebt. Wir erhalten eine entschieden ausgesprochene Melodie oder einen festbestimmten Musikstrom des einzelnen Verses sowohl als der Strophe: zugleich prägt sich diese Musik auch durch die mehrmalige oder vielfache Wiederkehr der einmal angeschlagenen Grundmelodie auf das verständlichste aus. Denn die Grundmelodie bleibt die nämliche bei allen Veränderungen des Lautes, welche innerhalb der Versschranke und des Strophengerüstes durch die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gefüge bewirkt werden, mögen auch Vers und Strophengerüst noch so vielmal sich wiederholen.

Jegliche Versreihe ist ein erklingender und abklingender Musikton; jede Strophe ein vermannigfachter oder länger andauernder Musikton, gleichsam der bereicherte und vervollkommnete Musikstrom der einfachen Versreihe. Ist doch im Grunde die Strophe nichts anderes als eine erweiterte und verlängerte Verszeile. Also haben wir ebensoviele verschiedene Musikströme als verschieden zusammengesetzte Versreihen und Strophengerüste, die sich denn genau wiederholen. Die jeweilige Beschaffenheit der Messung in den Einzelheiten bestimmt den näheren Charakter der jedesmaligen Musikwelle. Durch die so oder anders beschaffene Messung werden immer eigene und bestimmte Eindrücke auf Ohr und Geist hervorgerufen, bald der Eindruck des Ruhigen oder Lebhaften, bald des Ernsten oder Heiteren, bald des Erhabenen oder Anmutigen. Das Weitere gehört in die höhere (angewandte) Rhythmik.

§ 39. Der vierte Vorteil ist: der geschlossene Rhythmus macht es möglich, **ganz besondere Malereien oder rhythmische Zeichnungen vorzuführen,** und zwar **zu dem Zwecke, die Gedanken besser in die Sinne fallen zu lassen.** Die Prosa bleibt weit hinter diesem Ziele zurück, ja, strebt nicht einmal danach; denn einerseits gestatten die Mittel des Prosaikers keine so feine Plastik, anderseits weist sie samt den Mitteln den gleichen Zweck zurück: sie will ihre Kunstgrenze nicht überschreiten.

Denn die Prosa malt zwar ebenfalls, aber bloß mit rhetorischen Mitteln. Die Wirkungen, die sie auf die Seele des Hörers erstrebt, sind allgemeiner Natur; besondere Eindrücke sucht sie nicht durch die Gestaltung und Ablagerung der äußeren Sprachform zu gewinnen, sondern lediglich durch den Gehalt und die Wucht des Gedankens, durch parallele Sätze, durch Gegensätze, durch Häufung von Einzelheiten, durch Wiederholung bezeichnender Wendungen und Redensarten in wenig veränderter Ausdrucksweise. So bedient sich denn die Prosa wohl auch der Bilder und Gleichnisse. Aber wenn sie es thut, greift sie schon, bis zu einem gewissen Grade, nach den Mitteln der Poesie, einzelne Tinten von ihr leihend, doch immer sparsam und bescheiden.

Der Poesie selbst dagegen stehen die reichsten Schattierungen zu Gebote. Sie zeichnet mit Hilfe ihrer geschlossenen Form die feinsten sowohl als die stärksten und mannigfachsten Regungen der Seele. Zunächst bieten uns die antiken Sprachen eine Fülle solcher Zeichnungen; die neueren südeuropäischen Dichter sind ihnen gefolgt. Auch die deutschen Klassiker haben nicht Mangel daran, doch wird sich die rhythmische Kunst erst in künftigen Epochen bei uns allseitig

entwickeln, wenn man die herrlichen Eigenschaften unseres Lautes besser erkannt hat, und die musikalischen Komponisten geneigt geworden sind, infolge dieser Erkennung dem Sprachlaute seine Rechte zu teil werden zu lassen, das heißt, die Sprache nicht länger mehr nach bloßen Tonbegriffen der Musik abzuschätzen, die Begriffe zu brechen, zu verstümmeln oder Blindekuh mit ihnen zu spielen.

Auch der moderne Reim ist ein Hilfsmittel dieser sprachlichen Malerei, also nicht zu mißachten, wenn wir uns seiner freuen wollen.

Mit diesem vierten Vorteile der äußeren Form, deren der Dichter sich allein bedient, haben wir indessen die Unterschiede erschöpft, welche äußerlich zwischen Poesie und Prosa bestehen. Wir berühren hiermit schon die Grenzlinie, welche zu den Unterschieden der inneren Form zwischen beiden Sprachweisen führt.

Ich bemerke bloß noch, daß die äußerliche Technik einem jeden gelehrt werden kann, nicht dagegen die innere Seite der Poesie: die inneren Eigenschaften sind in der Hauptsache unlehrbar. Der Dichter muß geboren werden, also von Natur ausgerüstet sein mit poetischer Neigung, Anschauung und Gedankenfülle: sie ist unlehrbar in diesen Stücken, wenn nicht der Keim dazu, frisch und reich, vorhanden ist. Doch hat es nicht bloß Interesse, sondern auch Nutzen, durch bestimmte Angaben so genau als möglich die Unterschiede der inneren Form im allgemeinen festzustellen und Kennzeichen beider Gattungen anzuführen, Bedingungen, die für diese wie für jene Gattung unerläßlich sind. Von selbst versteht es sich, daß der Prosaiker gleichfalls Talent haben muß, um die Anforderungen an gute Prosa zu erfüllen. Diese letzteren indessen sind leichter erlernbar und erreichbar. Ebensowenig darf sich der Kritiker von der Theorie auf diesem Gebiete fernhalten; die Kenntnis der Grundbedingungen ist für die Beurteilung der sprachlichen Leistungen entscheidend, fruchtbar und unentbehrlich. Den produzierenden Autor endlich würde, wie gesagt, die bloße Kenntnis der für die poetische Produktion nötigen Erfordernisse zwar nicht zum Dichter machen, doch ist wohl nicht zu leugnen, daß es für ihn heilsam sein müß, zu wissen, welcher Charakter der Poesie, welcher der Prosa zukommt.

§ 40. Was die Unterschiede der inneren Form anlangt, so ist die oberste Aufgabe des Prosaikers, die Gedanken in möglichster Klarheit zu entfalten: der Begriff und seine Entwickelung ist ihm das Höchste, alles Uebrige betrachtet er als untergeordnet.

Der Poet dagegen hat zur Hauptaufgabe, daß er bei der Darstellung seiner Gedanken nach möglichster **Lebendigkeit** trachtet: er strebt nach dem unmittelbarsten Eindrucke des von ihm Dargestellten. Das übrige steht ihm in zweiter Reihe.

Der Prosaiker wendet sich also zunächst an den **Verstand**, der Dichter dagegen vorzugsweise an die **Phantasie** und das **Gefühl**. Der erstere charakterisiert sich gleichzeitig durch eine gewisse **Kälte**, der andere durch **Wärme** (Feuer) und durch Bewegung. Für die kalte Darlegung der Prosa genügt der freie oder ungebundene Rhythmus, für die warme Entfaltung der Poesie dagegen nicht. Die letztere muß schon durch die äußere Form für ihre Hauptaufgabe wirken.

Daraus folgt also, daß der prosaische Redner den richtigen Weg einschlägt, wenn er seine Gedanken im allgemeinen mit den nächstliegenden und nüchternsten Worten, Wendungen und Redensarten bezeichnet: er will zuerst und vor allen Dingen klar sein, d. h. den Gedanken, welcher ihm vorschwebt, so ausdrücken, wie er ihm vorschwebt, um jedem Mißverständnis des Hörers, jeder schiefen oder halben Auffassung des Mitgeteilten vorzubeugen. Mit anderen Worten: er will sich durch das Sprachmittel verständlich machen, also die eigenen Gedanken und Vorstellungen in der nämlichen Weise und Stärke bei anderen erwecken, wie sie in ihm selbst vorhanden sind und auftreten. Den Schmuck läßt er dabei fürs erste links liegen und wird nur erst dann zu demselben sich wenden, wenn er die Klarheit erzielt hat.

Hier finden wir zugleich den Hauptgrund, weshalb die Prosa sich ungebunden hinstellt, oder weshalb sie mit einem loseren Bande, dem freien Rhythmus sich begnügt und begnügen darf, wie oben dargethan worden: der Rhythmus, den sie entwickelt, ist für sie ausreichend. Denn Rhythmus und Wohlklang sind dem Prosaiker Nebendinge, er gebraucht beide Stücke lediglich zur Beihilfe, um dem Leben und dem Gefühle der Darstellung nicht ganz den Rücken zu wenden. Sonst würde er nicht sonderlich auf Ordnung der Glieder und Beobachtung eines gefälligen Abklanges, der Periode hinzublicken veranlaßt sein; er hütet sich aber, auf Musik der Sprache zu verzichten, um nicht **tot** in der Darstellung zu werden, um nicht Langeweile zu erregen, um nicht frostig, strohtrocken, hölzern und wie man sonst die Leblosigkeit der Rede nennen mag, auszufallen. So hat man z. B. dem Geschichts-

schreiber der Hohenstaufen, Friedr. v. Raumer, bei all' seiner Kunst Steifheit und Hölzernheit vorgeworfen.

Die poetische Rede dagegen nimmt nicht gerade die für ihren Gedanken zunächstliegenden, einfachsten, simpelsten Ausdrücke. Denn sie hat nicht als ihren ersten Zweck die Klarheit.

§ 41. Da nun der poetische Darsteller die Phantasie und das Gefühl hauptsächlich und vor allem in Anspruch nimmt, um Leben zu entfalten, so wird er auch sofort zu den Mitteln greifen, welche geeignet sind, ihn dieser ersten Aufgabe zu nähern. Er wird diejenigen Sprachmittel suchen, welche die Phantasie des Hörens oder Lesens anlocken und reizen, das Gefühl und die Stimmung beeinflussen. Dies führt ihn zum Schmuck der Rede.

Der Dichter also wird den **Tropus**, die **Metapher**, das **Bild** und **Sinnbild**, **Gleichnisse** aller Art anwenden; dagegen, so oft es ihm nötig scheint, den bildlosen Ausdruck, den nüchternen, kahlen und schlichten, verlassen.

Namentlich wird er abstrakte Wortbegriffe und Wortformen fliehen, Wendungen und Phrasen des gelehrten, kalten und abstrakten Denkens aus seinem Gebiete wegweisen, weil sie ihn von dem Ziele der Lebendigkeit dessen, was er darstellt, entfernen würden. Dem Prosaiker überläßt er diese zur Klarheit führenden, auf bloße Klarheit berechneten Mittel.

Nicht immer aber wird der Dichter sich bildlich und schmuckreich ausdrücken, sondern nur, wie gesagt, wo er es für seinen Hauptzweck nötig oder vorteilhaft erachtet. Denn der Gebrauch von lauter Bildern würde deswegen fehlerhaft sein, weil ein solcher Bilderschwall teils Schwulst der Rede, teils Unverständlichkeit erzeugen würde.

Die Bildersprache ist also der Poesie vorzugsweise angehörig, nicht aber bedient sich die Poesie durchweg einer ausschließlich bildlichen Sprache. Mithin wird der Dichter seinen Ausdruck, um lebendig zu werden, gleichsam verdichten, im Gegensatz zur Prosa, die in rechter Wortfülle ihr Hauptziel verfolgt, und die, um des klaren Verständnisses willen, rhetorische Breite und Weitschweifigkeit nicht verschmäht, auch kleine Ausschreitungen gestattet, um ihres Zweckes ganz sicher zu sein. Dem dichterischen Ziele dagegen schadet sogar ein einziges Bild, das überschüssig erscheint. Es hindert, statt zu fördern.

§ 42. Zweitens greift der Dichter, um insbesondere das Gefühl seines Inneren auszuprägen und das Gefühl anderer anzuregen, zu einer Darstellung, welche die Schwingungen der Bewegung, die ihn selbst erfüllt, zum sorgfältigsten Ausdrucke kommen läßt. Und dies gelingt ihm am besten und sichersten dadurch, daß er den ihm zu Gebote stehenden, wohlausgeprägten, festgeschlossenen Rhythmus mit melodischem Falle und bestimmter Melodie zu Hilfe nimmt. Er mußte für sich eine über die Prosa hinausgehende Messung der Rede erfinden und einhalten.

Deshalb also durfte der Dichter sich nicht mit dem loseren Rhythmus der Prosa begnügen: er mußte über letzteren hinausgehen und eine Messung ausfindig machen, welche ihm gestattet, Schritt vor Schritt die Bewegung des Gemüts in der jedesmal vorhandenen Stärke zu bezeichnen und jede Schwingung, Verminderung, Steigerung des Gefühls schon durch die Form anzudeuten. Das geschieht von Silbe zu Silbe und wird von der höheren (angewandten) Rhythmik nachgewiesen (s. mein Lehrbuch „der rhythmischen Malerei").

§ 43. Gleichzeitig aber wird der poetische Darsteller keineswegs der Klarheit sich entschlagen. Vielmehr dürfen seine Gedanken weder in phantastische Regionen verschwimmen, noch im Strome der Gefühle sich verlieren, sondern müssen zu deutlicher Anschauung durchbrechen und überall aus dem Dunkel des Inneren zum hellen Lichte des Verständnisses aufsteigen. Der Dichter muß ebenso kernhaft denken wie der Prosaiker, oder ebenso kernhafte Gedanken vorlegen.

Die Klarheit geht also bei dem Dichter mit jener ersten Bedingung der Lebendigkeit Hand in Hand, oder ihr zur Seite.

Fehlen ihm gewichtige (kernhafte) Gedanken, so wird er in Leerheit, Flachheit und Trivialität verfallen, wie es das Schicksal der gewöhnlichen modernen Lyrik ist, die Alltägliches breitschlägt, der Meinung, alles, was gereimt und versifiziert sei, müsse auch poetisch erscheinen oder für recht eigentlich poetisch gelten. Fehlen aber überhaupt gesunde Gedanken, und überwiegt in der poetischen Darstellung Phantasie und Gefühl, so wird man das, was der Dichter

aussprechen will, nur dunkel angebahnt finden und allenfalls Ahnungen aus seinen Worten schöpfen, wie es der Fall ist bei den Melodien der musikalischen Kunst: man wird sich nichts Klares aus den Worten vorstellen können. Man ist gezwungen, hin und her zu raten, ohne zu einer klaren Idee, welche vielleicht dem Verfasser vorschwebte, gelangen zu können.

Eine derartige Gefühlspoesie, welcher der gesunde Kern mangelt, wirft man mit Recht den Produkten der sogenannten romantischen Dichter vor, die zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts in Deutschland neben Goethe und Schiller sich breit machten. Diese Romantik neueren Ursprungs scheidet sich wesentlich von dem Charakter der großen mittelalterlichen Poesie, die in Italien und Spanien zuerst glänzte. Und zwar scheidet sich die deutsche Romantik nicht zu ihrem Vorteil von der Romantik der übrigen europäischen Völker aus dem Mittelalter, da die Glanzepoche der letzteren in ihren Meisterstücken die nicht genug zu schätzende Eigenschaft der Klarheit bewahrt und sie nirgends dergestalt mit Füßen getreten hat, wie es die Romantik in Deutschland, in ihrer nicht sowohl modernen als fehlerhaften Darstellungsweise gewagt hat. Verschwimmende Gefühlsausdrücke und phantastische Gestaltungen ohne Ziel und Maß, ein Tappen ohne Finden, ein Lauten ohne Zusammenschlagen machten den Charakter jener unnützlichen deutschen Romantik aus.

Ihr gegenüber stand, und ihr gegenüber war bereits durch Goethe und Schiller als offenbarer Gegensatz die sogenannte klassische Poesie hervorgetreten. Die Weise der klassischen Poesie ist die allein natürliche, wahre, richtige. Denn sie hat überall und immer die sonnenhellste Klarheit aufzuweisen, von Homer bis auf den echten Dichter unserer Tage, und wirkt daher bildend auf die Völker ein.

Ziehen wir obiges in folgende Sätze zusammen. Der Dichter, der seine Aufgabe so vernünftig ausführen will, wie es der heutige und künftige Standpunkt verlangt, muß erstens vor der Gefahr sich warnen lassen, in unnatürlichen Schwulst dadurch zu geraten, daß er die Phantasie des Hörers überbeschäftigt. Dies geschieht durch Ueberhäufung der Darstellung mit Bildern und tropischen Redensarten. Denn nie ist und kann der sinnbildliche, blumige und geschmückte Ausdruck so klar für jedermann sein wie der einfach bildlose Gedanke in nackter Fassung.

Zweitens darf er ebensowenig das Gefühlsleben überwiegen und überwuchern lassen. Denn sonst sänke die Darstellung entweder in krankhafte Sentimentalität nieder, welche für den gesunden Denker widerlich ist, oder sie geriete auf die Stufe des musikalischen Tonstückes herab, welchem es weniger um Gedanken als um Gefühle zu thun ist, und welches außer stande ist, bis zu voller Gedankenklarheit vorzudringen. Aehnliches widerführe dem übertreibenden Gefühlspoeten: er würde den Hörer, der sich durch edle Kost kräftigen will, in ebensolche Langeweile stürzen, wie sie durch Trivialität der Gedanken herbeigeführt wird.

Drittens muß aber auch der Dichter umgekehrt sich hüten, die Bildlosigkeit des Stils zu weit zu treiben oder immer schlicht, plan und unverhüllt sich ausdrücken. Denn in diesem Falle näherte er sich dem verstandeskalten Prosaiker, an die abstrakte Darstellung streifend; seinen Gedanken würde der Schmuck, mit dem Schmucke der Eindruck fehlen, den er beabsichtigt.

§ 44. Ein Sprachkunstwerk des Prosaikers also, wenn wir die obigen Bemerkungen in Uebersicht bringen, wird seine Vollendung darin erlangt haben, daß *erstens* sein *Gedankengehalt auf das klarste* dargelegt ist, *zweitens so ausgeschmückt* vorliegt, daß Phantasie und Gefühl bei dieser Klarheit wenigstens ihre Rechnung finden (d. h. nicht leer abgespeist werden), und *drittens*, daß das Ganze gehoben wird durch *wohlgemessene*, jeden Gedanken richtig einkleidende *Perioden* und durch einen *Musikstrom*, der ohne Beschränkung fort und fort wechselt, damit er stets und überall zur Klarheit und Belebung desjenigen beiträgt, was dargestellt werden soll.

Kurz, in **Klarheit, Wärme** und **Wohlklang** beruhen die Haupteigenschaften einer Prosa, die über den gemeinen, trockenen Geschäftsstil hinausgehen soll.

Eine Rede zu irgend einer Festfeier oder vor öffentlicher Versammlung, ein Dialog des Plato, eine historische Schilderung von höherem Interesse, auch die Entwickelung einer Begebenheit, die man

Roman oder Novelle nennt, endlich eine gute Erzählung stehen auf der Höhe des prosaischen Kunstwerks oder können sich darauf erheben. Beispiele sind die geschichtlichen Meisterstücke von Schiller und Goethe, die Reden des Demosthenes, mehrerer Engländer, Franzosen und Deutschen, die Romane von Goethe, Walter Scott, Cooper und Sealsfield, der „Don Quixote" von Cervantes, der „Münchhausen" von Karl Immermann, ein Teil der Tieckschen Novellen.

§ 45. Das poetische Sprachkunstwerk dagegen offenbart seine Vollendung erstens durch die Lebendigkeit, womit die Gefühle und Gedanken vorgetragen werden, zweitens durch die Klarheit des Gedankenausdrucks, die nicht niedergehalten, sondern eher noch unterstützt werden soll durch das Mittel der Plastik, welches zur Lebendigkeit der Darstellung mitwirkt, und drittens durch den Vers oder die Strophe, mit bestimmtem in sich abgeschlossenen Rhythmus, nach welchem sich Gedanken wie Gefühle auf- und abwogend melodisch entfalten.

Also **Lebendigkeit, Klarheit** und **rhythmische Geschlossenheit** umfassen die Haupteigenschaften einer Poesie, welche dem höchsten Ideale sprachlicher Darstellung zustrebt.

Wir können sagen: das poetische Sprachkunstwerk ist ein musikalisches Worttonstück, eine Tondichtung, ausgestattet mit Gedanken, die ebenso sinnlich als klar vorgeführt worden sind. Und wie schon in einem guten Prosawerk kein Gedanke, keine Redensart, kein Wort unnütz ausgesprochen wird, so muß auch in der poetischen gemessenen Darstellung ein jeder Laut seine Stelle, seine Berechtigung, wo nicht seine Notwendigkeit haben. Denn die höchste Vollendung dichterischen Ausdrucks fordert, wie schon öfters gesagt, die Beobachtung des strengen Satzes, daß keine Silbe zu viel oder zu wenig, zu schwach oder zu stark in dem Kunstwerke der Poesie heraustritt: sie fordert daher die genaueste, sorgfältigste und konsequenteste Durchführung des äußerlichen Maßes. Niemals kann ein Werk der Dichtkunst, welches auch es sei, für sprachlich vollendet und in jeder Beziehung für tadellos angesehen werden, wenn auch nur eine Silbe davon mangelhaft ist. Denn ein solcher Mangel störte die Harmonie des Sprachtonsatzes; jede Störung dieser äußerlichen, mit dem inneren in Zusammenhang stehenden Harmonie würde aber ein Zeichen der Unvollkommenheit, jede falsche Silbe also ein Fehler sein, mindestens ebensogroß, wie es eine jede falsche Note in einem Musikstücke sein würde, welches ein Tonmeister verfertigt hat. Eine derartige falsche

Note würde auch sicherlich der Komponist augenblicklich aus seinem Tonsatze wegschaffen, sobald er sie bemerkte. Was in der Musik aber unleidlich ist, muß auch unleidlich in dem edeln und feinen Rhythmus der Sprache sein: es ist und bleibt ein unangenehmer Mißklang, den keine Autorität zu einem angenehmen Gebrechen umstempeln kann, den keine Nachsicht entschuldigen darf. Alles soll vollkommen sein, Gedanke wie Form. Und wofern unsere größten Dichter gegen die äußerliche Messung verstoßen haben, wäre es auch nur gegen eine Silbe in einer sonst gut gebauten Strophe, so ist, wenn der Verstoß nur irgendwie bemerklich wird, ein Flecken an ihrem poetischen Sprachkunstwerk vorhanden: ein Flecken, den man diesen Meistern aus allgemeinen Gründen der Hochschätzung, aus Rücksicht auf Gehalt und geistigen Wert ihrer Produkte, oder auf den damaligen Zustand der Sprache, wo sie dichteten, nachsehen kann, der aber unter Berufung auf diese Autoritäten niemals nachgeahmt werden darf. Denn die Nachahmung und Duldung solcher Schwächen würde bloß eine Fortpflanzung der Mängel sein!

Im Gegenteil, fortwährend muß eine Sprache, solange die Kultur der Nation, der sie angehört, fortdauert, von der Nation weitergepflegt werden. Man muß bemüht sein, ihre Bildungen so vollkommen zu gestalten, als es in dem Genius der Sprache liegt, und als sie noch nicht an einem Ziele angelangt ist, wo man sagen kann, das Höchste sei endlich erreicht. Darauf hat jedes künftige Geschlecht hinzuarbeiten. Solange die Sprache im Munde einer den höchsten Zielen zugewandten Nation lebendig ist, wird sie nie zu einem Schlußziele gelangen. Das Fortstreben hört nur mit dem Weiterstreben der Kultur auf, und für die Kultur hat der Schöpfer keine Grenzen gesteckt.

Wie von dem Maler, wenn er eine falsche Linie irgend einer Art in seiner Zeichnung zurückgelassen hat, wie von dem Bildhauer, wenn er einen Muskel, eine Hand, einen Fuß, einen Finger, eine Zehe, einen Zug des Antlitzes mangelhaft ausgearbeitet darstellt, und wie von dem Architekten, wenn er irgend etwas vergißt, was strenger auszuführen gewesen wäre: wie von diesen Künstlern dann niemand leicht sagen wird, sie hätten etwas Tadelloses und ganz Vollkommenes geliefert, so kann auch von dem sprachkünstlerischen Dichter nicht gerühmt werden, er habe die höchste Vollkommenheit in seiner Arbeit dargelegt, sobald wir ihm nachweisen können, daß er, sei's absichtlich, sei's

aus Schwäche, auch nur einen Fehler, einen Fehler auch nur in der Ausarbeitung der äußeren Sprachform, in der Verwendung des äußeren Sprachstoffs, begangen und unverbessert gelassen hat. Es trifft ihn immer der Vorwurf mangelhafter Ausführung!

Welcher Grund berechtigte uns, den anderen Künsten gegenüber, die Ansprüche an ein poetisches Redekunstwerk geringer zu stellen?

Dritter Abſchnitt.

Der Horizont der Poeſie. Ihre verſchiedenen Gattungen.

§ 46. Was aber iſt poetiſch? Welche Gedanken, welche Stoffe eignen ſich für die dichteriſche Darſtellung?

Darauf lautet die Antwort im allgemeinen dahin: poetiſch iſt die geſamte Welt, die Natur wie die geiſtigen Erſcheinungen, das ſcheinbar Unbelebte und das ſichtlich Belebte.

Ausgenommen iſt nur das Häßliche, das außer uns oder in uns auftritt. Denn die Poeſie, wie jede der höheren Künſte, hat die Darſtellung des Schönen zur Aufgabe. Dem Dichter liegt es alſo ob, ſchöne Gedanken in ſchöne, dem Schönen entſprechende Worte zu kleiden.

Den Begriff des Schönen müſſen wir hier vorausſetzen: die Feſtſtellung desſelben gehört in die allgemeine Philoſophie der Aeſthetik. Begnügen wir uns mit dem, was Friedrich Thierſch ſagt: „Das Schöne, als die Offenbarung des Wahren in der Form, erſcheint in der Natur und ihren Werken als das Sinnlich-Schöne, und in der der Natur entſprechenden Welt des Geiſtes und ſeiner Werke als das geiſtige und ſittliche Schöne“, worauf dieſer ſcharfe Denker das Schöne als den Mittelpunkt und gleichſam den Kern der Aeſthetik bezeichnet und

in seinen Verhältnissen zum Wahren und Guten darstellt. Er spricht alsdann den schlagenden Satz aus: „Das Wahre ist nicht ohne das Schöne; das Gute ist nicht außer beiden; und in ihrer Durchdringung ist alles enthalten, die Gottheit und die Welt; der Geist und jedes Individuum; nur dort in der Fülle, hier im Abglanz; denn alles ist göttlichen Wesens voll, und solches schimmert auch noch am Rande der Schöpfung in einem, wenn auch verschattenden Strahle".

Diese Definition des Begriffes, wie sie Thiersch gegeben hat, ist so klar und umfassend, daß sie von keiner anderen erreicht wird, auch nicht von der, welche Kant vorlegt: „Schön ist, was ohne alles Interesse gefällt", das heißt: das Schöne gefällt an sich oder durch sich selbst. Die Kantsche Erklärung wurzelt in der Aristotelischen. Doch schon Thiersch hat gegen dieselbe eingewendet, sie erscheine zu allgemein; denn auch das Wahre und Gute gefalle in gleicher Weise durch sich selbst.

Der nämliche Vorwurf gilt von dem bekannten griechischen Spruche: „Was schön ist, das gefällt; was mißfällt, ist nicht schön", ein Begriff, der ebenfalls zu weit und unbestimmt gefaßt ist. Weder die Kantsche Erklärung noch diese erschöpft die Beziehungen zur Kunst.

Uebrigens wird der Begriff des Schönen bei den verschiedenen Nationen verschieden aufgefaßt werden, je nachdem sie nach Charakter, nach natürlichen politischen und religiösen Verhältnissen beschaffen sind. Er wird sich auch bei einer und derselben Nation vielfältig abstufen und eine veränderliche Deutung durch den Kulturstandpunkt erhalten, welchen die Geister in der einen oder in der anderen Epoche einnehmen. So viel ist aber sicher, daß eine Nation das Schöne um so glücklicher, reicher und vollendeter darstellen wird, je höher und weiter sie in ihrer Gesamtkultur vorgeschritten ist. Welches der höchste Standpunkt der Kultur in einer Nation sei, ist weder durch die Erfahrung noch durch die Ahnung bestimmbar. Ein glänzendes Beispiel aber haben wir an der altgriechischen Nation. Diese hat das Schöne namentlich in der Dichtkunst am glücklichsten verkörpert; alle älteren Nationen, die Inder wie die übrigen Orientalen sind von ihr übertroffen worden, und die modernen Nationen streben den Griechen mehr oder minder mit glücklichem Erfolge nach. Das alte Volk an den östlichen Gestaden des Mittelmeeres ist von der Natur der Darstellung praktisch ausgegangen und hat die Aufgabe, die ihm für die Poesie oblag, nach Form sowohl als auch nach Inhalt am

vollkommensten erfüllt: die griechischen Meister zeigen uns das trefflichste Muster einer harmonischen Verschmelzung des Gedankens wie Ausdrucks. Freilich war ihr Sprachmaterial so herrlich, so reich an Mitteln, wie es bei keiner modernen Nation sich wiederfindet.

Wenn die Griechen in ihrer Weltanschauung, in ihrer Kultur hinter uns zurückstehen, wie es die menschheitliche Entwickelung nicht anders mit sich gebracht hat, so ist dieser Umstand für die Kunstfrage Nebensache! Denn in der Hauptsache handelt es sich um die Frage: wie die Hellenen für ihr Zeitalter ihre Welt und deren Erscheinungen verklärt haben: um die Frage, ob sie ihre, die ihnen zugefallene Aufgabe in der sprachlichen Darstellung des Schönen nach allen Seiten hin befriedigend gelöst haben. Die Antwort ist im obigen schon gegeben.

§ 47. Die Stoffe zur sprachlich dichterischen Entfaltung des Schönen, die poetischen Stoffe, holen wir teils aus uns selbst, teils aus den Erscheinungen um uns her, teils aus der Erfahrung oder der Geschichte. Wir führen unser Inneres vor, schildern dasjenige, was wir außer uns sehen, und verjüngen das einst Gewesene, entweder das Erlebte oder durch Erzählung der Geschichte Gemeldete und Ueberkommene.

Aber wie das Schöne an sich nichts Geringfügiges sein kann, so muß auch alles, was wir schön darstellen, oder woran wir das Schöne zeigen wollen, von irgend einer Bedeutung sein. Daher müssen die Stoffe, die wir wählen, wertvoll oder gewichtvoll sein, sei es für uns selbst, sei es für das Allgemeine, für den Einzelnen wie für eine ganze Nation.

Zugleich leuchtet von selbst ein, daß dieser Wert der einzelnen Stoffe, der Gehalt derselben, ganz abgesehen von der formellen Behandlung, ein unendlich verschiedener sein wird, bald größer, bald kleiner, bald der größte, bald der geringste. Die Abschätzung und die von der Abschätzung bedingte Wahl ist Sache des Dichters, der hierin sein Genie um Rat fragt und sein Talent darthut.

Es wird absolut wertvolle, aber auch relativ wertvolle Stoffe geben. Unter die ersteren rechnen wir zunächst die objektiv bedeutsamen, unter die letzteren die subjektiv wichtigen. Es kann jedoch freilich ebensogut subjektiv wichtige Stoffe von absolutem Werte

geben, als es objektiv wichtige Stoffe von geringerer Bedeutung geben wird. So wird z. B. ein subjektiv wichtiger Stoff die höchste Geltung beanspruchen, wenn derselbe zugleich ein menschheitliches Interesse hat, obwohl er nur aus dem Bewußtsein oder dem Gefühle eines Einzelnen hervorgegangen und zum Lichte getreten ist. Desgleichen wird anderseits ein objektiv wichtiger Stoff eine nicht gerade außerordentliche Geltung beanspruchen dürfen, wenn derselbe nicht über das Sonderinteresse eines einzelnen Volkes hinausgeht, oder wenn selbst dieses Volk schon keine erhebliche Ursache hat, für den Stoff sich lebhaft und allgemein zu interessieren, welchen ein Dichter ihm vorlegt.

So war es ein Irrtum, wenn man in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts glaubte, irgend eine provinzielle Narrheit in Deutschland müsse schlechterdings die ganze Welt, und zwar nicht für den Augenblick allein, sondern für immer interessieren. Die Deutschen hatten nach den schweren Kriegen, als 1815 eine todähnliche Ruhe gefolgt war, gleichsam vergessen, daß ein Volk nicht lange schlafe und nicht lange Zeit habe zu träumen und sich mit Kindereien zu beschäftigen. Wie konnte sich also Deutschland und Europa sehr bewegt fühlen durch die Darstellung eines in dieser Epoche vielleicht auffälligen Ereignisses, das in einem deutschen Winkelstaate sich zugetragen hatte, wenn dieses Ereignis nicht allgemein deutsche oder europäische Verhältnisse berührte? Daher unsere schlaffe und elende Novellenpoesie, unsere seichte Lyrik jener Tage nach der Glanzepoche des vorigen Jahrhunderts, die freilich selbst erst zur vollen und allgemeinen Anerkennung kommen mußte, was dann allmählich geschehen war, als der fünfzigjährige Friede zu Ende ging.

Stoffe dagegen, auf subjektiver Grundlage fußend, gewinnen durch charakteristische Ausführung oder durch die Bedeutung, welche die Persönlichkeit selbst entwickelt. Die Ergießung von Gefühlen und die Wucht von Gedanken, obgleich der Strom aus Herzen und Geist eines Einzelnen entquollen ist, wird dessenungeachtet weit und breit Widerhall finden, ein jegliches Menschenherz anziehen und bewegen, sobald die Subjektivität der Darstellung sich gleichsam zur Objektivität gesteigert hat, das heißt, sobald der Poet das ausgesprochen hat, was ihn den Menschen als Menschen berührt, so daß man von ihm sagen muß, er habe im Namen aller das rechte Wort für gewisse Gefühle und Ideen getroffen, woraus man auf den ersten Blick ersieht, daß die Persönlichkeit des Dichters und seine Fähigkeit, sein Talent, seine Bildung von wesentlichem Einflusse sind für die Erhöhung stofflicher Bedeutsamkeit, für die Begeisterung des Stoffs und für die schöne Gestaltung desselben. Je mehr die genannten Vorzüge den Dichter auszeichnen, desto geschickter wird er in der Wahl seines Gegenstandes verfahren und das Wesentliche daran besser hervorheben, als es dem gewöhnlichen Auge klar geworden ist. Derjenige, der nach poetischen Stoffen sucht, wird überhaupt wohl-

thun, den Vorzug solchen zu geben, die nicht bloß ihn als Einzelnen, sondern zugleich alle interessieren können, z. B. welthistorischen oder nationalwichtigen.

Wenn der gemeine Verstand aus diesen Bemerkungen folgern sollte, das Schöne müsse interessieren, insofern es auf interessante Stoffe angewiesen ist, so würde diese Folgerung vollends jene Kantische Definition des Schönen umstoßen, nach welcher dasjenige „schön" sein soll, „welches ohne alles Interesse gefällt". Ein bloßer Wortstreit wäre sie schwerlich.

§ 48. Der Dichter hat, um glücklicher Stoffe sich nicht allein zu bemächtigen, sondern sie auch glücklich zu gestalten, die unabweisliche Aufgabe: die umfassendste Bildung zu erwerben. Er muß sich selbst und das Menschenherz kennen lernen, sein Zeitalter studieren und die Weltgeschichte durchforschen und durchdenken, um den Blick in die Zukunft und in das Werden der Dinge zu schärfen. Philosophie, Politik, Geschichte, Naturkenntnis und das Wissen alles Schönen und Guten wie des Häßlichen und Schlechten muß er sich, soweit es ihm möglich, zu eigen machen, um zugleich wahr zu sein. Denn untrennbar ist das Schöne, Gute und Wahre, wie oben bemerkt wurde.

Gediegene Werke werden ihm nach allen Seiten hin die beste und gesundeste Nahrung für seinen Geist verschaffen und die Entfaltung seiner poetischen Schwingen begünstigen. Die Naturgabe allein oder der angeborene Geist reicht keineswegs aus, wie falsche Propheten gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts geprahlt haben. Obenan stehen wird natürlich das Studium poetischer Meisterwerke, nicht bloß der eigenen Nation, sondern aus aller Herren Ländern: was vor uns auf diesem Gebiete des Geistes geschaffen worden ist, muß von uns möglichst benutzt werden, weil es die heilsamste Wirkung auf neue künstlerische Gestaltungen äußert und die trefflichste Richtschnur vorzeichnet.

Außerdem aber bereiten für die zu erwerbende dichterische Meisterschaft überhaupt alle von kräftigen und kernhaften Denkern ausgegangenen Meisterwerke den strebsamen Kopf vor, wie sie ja die besten Mittel für die Bildung eines jeden sind. Also nützlich sind kernige und tiefdurchdachte Darstellungen der Weltgeschichte in allen ihren mannigfaltigen Gebieten, desgleichen philosophische Untersuchungen und Ergebnisse, die Abhandlungen über die Künste (die schönen wie die gemeinen), die Erörterungen über politische Zustände und über das Wohl und Wehe der Staaten, die Fragen der Religion (Theologie)

und des Rechtes, die Betrachtung dessen, was die Naturwissenschaften teils erreicht haben, teils erstreben: Werke also von scharfsinnigen Forschern über Himmel und Erde, über Menschen und Menschengeist, über Erscheinungen der Welt, soweit sie bekannt sind, soweit sie geahnt werden. Das nennen wir die Nahrung, wodurch der begabte Dichter zum kernhaften Denker heranreift, während ihm die rechte Uebersicht für den Schwung seiner Phantasie daraus hervorwächst. Denn die Dichtkunst soll nicht ein eitles Spiel oder ein Klingklang mit hübschen Worten und Bildern sein, sondern eine wahre und fruchttragende Stärkung des Geistes und Herzens.

§ 49. Vermöge solch einer Grundlage wird also für den Gehalt der Dichtung gesorgt, und eine solche gediegene Grundlage ist notwendig, wenn das Geleistete Wert haben, nicht leer und nichtig ausfallen soll. Zunächst ist nämlich darauf zu sehen: daß der Dichter nicht langweilig wird, was der klassische Ausspruch eines Franzosen für den ärgsten Fehler eines Schriftstellers erklärt hat.

Erstens aber wird die Langweiligkeit verhindert durch die Entfaltung guter und kräftiger Gedanken, welche das Sprachwerk ausfüllen. Eine nicht sowohl philosophisch, als praktisch richtige Forderung.

Denn die Wucht der Gedanken muß natürlich den Geist des Hörers beschäftigen und auf dem Gegenstande festhalten. Das Interesse wird angeregt durch ihre Mitteilung, wird auf gleicher Höhe bleiben und nicht erlahmen, sondern eher wachsen. Von der Gewichtigkeit der Gedanken hängt der gesamte Eindruck des Gedichtes ab, und dieser Eindruck wird um so nachhaltiger sich ausweisen, je mächtiger das Erz der Gedanken ist, welches uns in vollendetem Gusse vorgelegt wird. Der Eindruck eines Gedichtes kann bisweilen ein lebenslänglicher sein, ja, auf unser ganzes Leben, Thun und Lassen Einfluß ausüben, je nachdem die Gedanken des Dichters in unserem Herzen wiederklingen, fortdauern und uns zur Thatkraft wecken.

Und hierin möchte der eigentliche Nutzen der Poesie stecken, vorausgesetzt, daß die schönen Künste überhaupt dazu da sind, im praktischen Leben zu nützen, sei's direkt, sei's indirekt, auf materielle Weise. Die gute Poesie wird nicht unmittelbar unser Dasein fristen, wie es durch die Erwerbung des alltäglichen Brotes geschieht; aber sie äußert eine segensreiche Wirkung auf den Lebenden und dessen praktische Thätigkeit. Wenigstens ist ein derartiger Vorteil von dem

Einflusse echter Poesie zu erwarten: schöne Gedanken fördern die schöne Handlung.

Wenigstens irren wir uns darin nicht, daß es ein gutes Zeichen ist, wenn ein Gedicht, welches wir in die Seele aufgenommen haben, einen langen, angenehmen und anregenden Eindruck auf uns hinterläßt, so daß wir nicht umhin können, uns an die in demselben vorgeführten Charaktere und an die damit verbundenen Ideen, Stimmungen und Verhältnisse oft und gern zurückzuerinnern.

§ 50. Zweitens beugen wir der Langweiligkeit dadurch vor, daß wir die in dem Gedichte vorgelegte Gedankenfülle und den Schatz unserer Gefühle richtig beherrscht sehen und selbst beherrschen. Jeder einzelne Gedanke nämlich muß **an der rechten Stelle** auftreten; keiner darf weder überflüssig sein, noch auch fehlen. Das nämliche gilt auch von jeder vorgetragenen Gefühlsregung. Hierüber entscheidet das Gesetz der **Notwendigkeit**, das Gesetz der necessitas dicendi, welches auf der gesunden und richtigen Beurteilung dessen beruht, was wir vorbringen, nach Kürze, Länge, Umfang und Einkleidung. Es ist die rechte Mitte zu treffen, so daß weder zu viel, noch zu wenig gesagt wird. Das Zuviel führt auf Verwirrung hin und zerstreut die Aufmerksamkeit; das Zuwenig erzeugt Trockenheit und läßt so unbefriedigt, daß die Aufmerksamkeit geschwächt wird. Die durch Uebung unterstützte Naturanlage schließt uns das Geheimnis der Notwendigkeit auf, wodurch wir belehrt werden, das Bedeutende von dem Unbedeutenden abzulösen und zu reinigen, aber auch den vollen Reichtum auszuschütten.

Wir stoßen auf Schwierigkeiten, wenn wir unterscheiden wollen, was für den Ausdruck unsrer Gedanken und Gefühle entbehrlich, was unentbehrlich ist. Das gesunde Urteil, welches uns angeboren ist, thut das meiste, aber es muß durch Uebung sich befestigen: dann wird es uns leicht, die klassische Schärfe unserer Darstellung zu erzielen. Diese Schärfe beruht darauf, daß jeder matte Gedanke weggelassen wird, und daß nur diejenigen Ideen, die zur Sache gehören, in treffender Ordnung und Folge zum Ausdruck kommen. Liegt es doch am Tage, daß allemal, wenn wir Dinge noch besonders aussprechen, die jeder schon sich selbst denken kann, eine nicht bloß unnütze, sondern auch den Geist ermattende,

hemmende Breite entsteht, zumal wenn der nähere Zusatz nichts Neues, nichts Charakteristisches bringt. In solchen Fällen verderben wir das schon gut Gesagte: anstatt die Gedanken zu *verdichten*, *verdünnen* wir sie gleichsam, wie wenn wir Wasser zum Weine hinzusetzen.

Werden wir z. B. eine allgemein bekannte Sache beschreiben? Gewiß nicht; man setzt die Kenntnis derselben voraus. Natürlich übergeht man auch die Eindrücke, die regelmäßig erfolgen. Wird man unter anderm bei einem schrecklichen Vorfalle noch sagen, daß man und warum man erschrickt? Nein, man wird nur angeben, *wie tief* man erschrocken ist, oder warum man mehr als gewöhnlich, weniger als sonst erschrocken ist.

Der Verstand beurteilt das rechte Maß, das jedesmal in Frage kommt. Und hieraus ersieht man abermals, daß ein Dichter ebensoviel Verstand aufweisen muß wie jeder andere Mensch. Für Verständige schreibt der Dichter, nicht für den nichtdenkenden Teil der Nation. Dem letzteren gefällt daher auch das Mittelmäßige; der schwache Denker nimmt das Breite und Ueberflüssige, wodurch sein Mangel an Denken unterstützt wird, nicht bloß in den Kauf, sondern auch als angenehmen Gedankenreichtum hin. Die schönen, wenn auch leeren Worte gefallen ihm, und aus diesem Grunde erklärt man es sich leicht, wenn selbst das *Seichte* und *Alltägliche* Glück macht, oft mehr Glück als das Tiefgedachte und Außerordentliche. Freilich nur für kurze Zeit; denn bleibend kann das Flache und Leere nie sein.

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß das Gesetz der Notwendigkeit auch für die Kunstprosa seine Geltung hat.

§ 51. **Es kann daher der Fall eintreten, daß ein Gedanke an sich von höchst poetischem Werte ist, daß er aber, sobald seine Stellung und Einfügung nicht am rechten Platze ist, entweder an Bedeutung einbüßt oder zur völligen Wertlosigkeit herabsinkt. Umgekehrt aber werden geringere, bekanntere und öfter gebrauchte Gedanken (allgemeine Sentenzen) sich heben, wenigstens ihren Platz trefflich oder doch zur Genüge ausfüllen, wenn sie rechtzeitg sich einstellen. Denn gute Gedanken veralten nie, verlieren nie ihre Wirkung.**

Ein Wiener Kritiker hat gelegentlich folgende Bemerkung über den Gedankenwert gemacht: „Fragt man, wie viel ein Gedanke, der während des Schaffens sich einstellt, wert sei, so frage man sich, ob er auch an einem andern Orte (Stelle) gebraucht werden könne. Ist dies der Fall, dann taugt er nichts!" Letzteres Urteil kann sich wohl

nur darauf beziehen, daß er gerade an dieser Stelle nichts taugen würde; denn sonst wäre seine Behauptung viel zu allgemein oder unvorsichtig. Aus den von ihm beigebrachten Beispielen heben wir nur die gröbsten heraus. „Der berühmte Ausruf der Goetheschen Iphigenie", sagt er, „goldene Sonne" u. s. w. „würde, im Munde der Prinzessin Eleonore von Este, affektiert, von Gretchen oder Klärchen ausgestoßen, ein Monstrum sein. Die Liebesszene zwischen Percy und der Lady wäre in einem andern Shakespearischen Drama einerseits abstrus, anderseits abgeschmackt; dort aber, und nur dort, erscheint sie als eine Schönheit vom ersten Rang." Welchem vernünftigen Dichter aber werden derartige Versetzungen in den Sinn kommen? Oder wer wird die Charakteristik der Personen so mißbrauchen?

§ 52. Drittens weichen wir der Langweiligkeit dadurch aus, daß wir überall bedacht sind, die Darstellung ihrem Stoffe (Gegenstande) gemäß richtig fortschreiten zu lassen. Es darf nirgends ein unangemessener Stillstand eintreten, alles muß mehr oder weniger fortrücken und einem bestimmten Ziele zueilen. Denn verweilen wir zu lange auf einem Punkte oder kommen auf schon dargestellte Dinge überflüssigerweise und nur mit anderen, wenn auch noch so schönen Worten zurück, so ermüden wir den Hörer oder machen ihn ungeduldig. Nicht bloß in der Gedankenentwickelung müssen wir vorwärts gehen, sondern auch in der Enthüllung unserer Gefühle und Anschauungen, im lyrischen Gedicht ebenso wie im epischen und dramatischen.

Schon das Gesetz der „Notwendigkeit" verbietet jede unnütze Wiederholung durchweg. Eine einzige Strophe, die nicht am Orte ist, sondern Aufenthalt oder Stillstand in der Entwickelung des Stoffes verursacht, genügt sehr oft, das ganze Lied zu verflachen, herabzudrücken und in seiner Wirkung aufzuheben. Daher ist die Forderung einleuchtend, daß man in dem, was man vorträgt, auf ein bestimmtes Ziel losarbeite und dasselbe so rasch als möglich zu erreichen suche. Man wird sich also hüten müssen, zwecklose Gedanken auszuschütten, die wie ein stehendes Gewässer vor uns treten würden: wir erhielten dann eine tote Beschreibung dessen, was unser Gemüt erfüllt oder bewegt. Kann doch selbst ein Zustand, in dem wir uns befinden, nicht so beschaffen sein, daß wir in ihm ein gleichmäßiges Einerlei hätten. Vielmehr werden wir zu schildern haben, wie wir in diesen oder jenen Zustand geraten sind, wie er eigentlich

sich ausnimmt, wie wir gegen ihn ankämpfen, wie wir mit ihm zufriedengestellt sind, und welches Ende desselben zu hoffen, zu fürchten ist. Mithin haben wir überall Anfang, Mittel und Ende zu suchen: eine Forderung, welche der Darsteller richtig und jedesmal dem einzelnen Falle angemessen einzuhalten hat. Wie die Handlung bei dem Epiker und Dramatiker, so muß auch die Gefühlswoge bei dem Lyriker einen gewissen Fortgang zeigen.

§ 53. Im allgemeinen ergiebt sich daraus: ein Gedicht muß so beschaffen sein, daß wir nie in die Verlegenheit kommen zu fragen: „was soll das Lied?", oder: „wozu ist es gedichtet worden?" Denn sobald wir an das Ende des Produkts gelangt sind, müssen diese und ähnliche Fragen sich uns schon von selbst beantwortet haben: so klar muß der Zweck des Verfassers vorliegen.

Das schlimmste Zeichen wäre es, wenn bei einem Gedichte vergebens die Frage aufgeworfen werden müßte, wozu es der Verfasser gemacht oder veröffentlicht habe. Denn es ist in diesem Falle von zwei Fehlern der eine vorhanden: erstens, das Gedicht ist wirklich zwecklos, also leer und nichtig, platt und unbedeutend; oder zweitens, es ist wirr gehalten, also planlos und dunkel in seiner Ausführung. In beiden Fällen aber würde es sich als wertlos kennzeichnen. Denn einzelne schöne Strophen, die an sich passende Gedanken aufzuweisen haben, genügen keineswegs, um ein gutes Gedicht herzustellen, weil dieselben in der Luft stehen würden, mithin nicht dem Zwecke eines Ganzen dienten. Auch das kleinste (kürzeste) Gedicht muß ein selbständiges Kunstwerk sein, oder als solches für sich abgeschlossen dastehen, sollte es auch nur ein epigrammatisches Distichon umfassen. Sonst würde man im stande sein, ohne Kunst zu dichten, was freilich am häufigsten geschieht.

§ 54. Durch Fülle also genügen wir dem Gehalt, durch das Gesetz der Notwendigkeit dem rechten Ausdruck desselben und durch den auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Fortschritt dem Zwecke des Ganzen, welcher klar vorliegen muß. Endlich aber tritt noch hinzu **die Erfindungsgabe** des Dichters, welche sich darin offenbart, daß der Stoff herausgesucht, in eigentümlicher Weise angegriffen, gestaltet und zu Ende geführt wird. Je glücklicher dies gelingt, desto kräftiger und entschiedener wird sich die schöpferische Hand des Dichters erweisen, welche ihre Macht gerade durch die Art und Weise, wie er erfinderisch den Stoff gestaltet, wesentlich

beurkundet. Denn auf diesem Wege macht der Dichter den Stoff zu seinem eigenen, d. h. zu einem von ihm ausgehenden, er mag erdichtet (ersonnen) sein, oder auch bereits anders benutzt vorgelegen haben. Dahin gehört denn zugleich die Idealisierung des Wirklichen, des Historischen oder überhaupt Geschehenen. Der Dichter arbeitet die Stoffe dichterisch aus, ohne die Wahrheit zu verletzen.

Von der Erfindung hängt ein gutes Teil der Originalität ab, von der besonderen formellen Ausführung das übrige, nämlich das Gepräge, welches der Dichter seinem Werke durch den Stil aufdrückt. So muß z. B. die Handlung in einem Drama ebenso geschickt angelegt als durchgeführt sein, damit sie überall mit Interesse sich entwickelt, in betreff der Personen sowohl als der Einzelheiten von Szene zu Szene. Dies gelingt vermittelst erfinderischer Zeichnung und Gestaltung. Desgleichen wird man von einem lyrischen Gedichte sagen, es rage durch Erfindung über Aehnliches empor, wenn es eigentümliche Momente vorführt, die angemessen zusammengestellt und richtig ausgemalt sind. Das nämliche verlangen wir von der Begebenheit, die ein Epos schildert.

In allen drei Hauptgattungen poetischer Darstellung kommt es wesentlich auf die Erfindung und Zeichnung origineller Charaktere, auf die Entfaltung ihres Denkens und Thuns, ihres Handelns und Leidens an; Zug für Zug muß seine Wahrheit, Gültigkeit und Berechtigung haben.

Sobald dagegen der Stoff ohne Zuthat dessen, der ihn behandelt, gleichsam roh und nackt in Worte gefaßt vorgeführt wird, so erkennt man augenblicklich, daß es dem Autor an schöpferischer Gestaltung desselben, also am Dichtervermögen, gemangelt hat. Das Wirkliche blank vorzutragen, wie es vielleicht wirklich passiert ist, wenigstens in den Augen oberflächlicher Betrachter, will nichts besagen, es verrät nicht die Hand eines Dichters, geschweige denn eines Künstlers, und genügt in den seltensten Fällen. Eine Unzahl von Balladen sind deshalb schlecht.

Hieraus ergiebt sich von selbst, was von dem gemeinen Ausspruche zu halten ist, man müsse das Wirkliche nach seinem wirklichen Sachbestande oder Sachverlaufe vorführen, also nichts idealisieren. Ein solcher Satz würde nur dann richtig sein, wenn die Natur und der Mensch immer poetisch dastünden oder im poetischen Feierkleid sich zeigten.

Bringt man das Wirkliche als das Wahre oder als das allein Natürliche, wie man spricht, zur ungeschminkten Darstellung, so gewinnt man gemeiniglich nichts anderes als versifizierte oder gereimte Prosa. Es giebt sehr wenige Stoffe, die sich gleichsam von selbst machen; der Dichter ist meistenteils genötigt nachzuhelfen.

§ 55. Die Erzeugnisse der Poesie aber unterscheiden sich wiederum untereinander, nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich, nicht bloß nach Stoff, Form und Umfang, sondern auch nach der Natur ihrer Darstellungsweise selbst. Die Unterschiede, die wir in dieser Hinsicht antreffen, sind nicht durch Zufall bedingt und hervorgetreten, sondern auf praktischem Wege seit frühester Zeit entstanden und in sich begründet, wie die Theorie gründlich, genau und sorgfältig nachzuweisen im stande ist. Es gilt also die Frage, ob es nur eine Art seine Gedanken poetisch auszudrücken giebt, oder ob es mehrere giebt, und welche alsdann. Ferner entsteht die wichtige, wenigstens sehr interessante Frage, welche die erste, älteste und gleichsam ursprüngliche Art ist.

Denn darüber, wie bekannt ist, wird immer noch hin und her disputiert: sub judice lis est. Bald beruft man sich auf historische Beweise, bald auf allgemeine philosophische. Halten wir es mit den letzteren, da die ersteren von der Historie im Stiche gelassen werden, indem wir finden, daß die geschichtlichen Erscheinungen in die Urzeit der Völker hinausreichen, mithin in eine Zeit, wo ihre Prüfung sehr unsicher ist.

Endlich wird sich die Frage aufdrängen, wie sich die verschiedenen Ausdrucksweisen der Poesie gestaltet haben, und wie sie beschaffen sind: mithin fragen wir, ob sie streng voneinander sich scheiden und künstlerisch festgestellte Grenzen haben. Letzteres aber wird der Fall sein müssen, sobald abgesonderte Arten einmal feststellbar sind und in Beispielen, Mustern, Anfängen vorliegen.

§ 56. Es giebt nämlich mehrere Arten des poetischen Ausdrucks, je nachdem die Anregung dazu, das Motiv dazu vorhanden ist oder sich aufdrängt, daß man dichte,

das heißt, für seine Gedanken die Darstellung und Verkörperung suche. Der Quell der Dichtung ergießt sich in demjenigen Strahle, der jedesmal der vorherrschende ist für Aeußerung unseres Inneren, also durch Stoff zugleich, Zweck und Ziel bedingt wird.

Denn man wird einen Stoff sowohl, samt der Form desselben, verschieden auffassen können, als auch nach einem von dem anderen abweichenden Ziele der Darstellung zu streben sich veranlaßt sehen, wofern das Werk in seiner gesamten Grundlage nicht verfehlt sein soll. Das letztere geschähe, wenn der Verfasser selbst im ungewissen geblieben wäre darüber, was er will und bezweckt. Wirkung und Eindruck hängt von der Wahl der rechten Darstellungsart ab, und die rechte Darstellungsart bildet die Hauptgrundlage für den Aufbau einer Dichtung.

Drei Arten aber hat die Natur des poetischen Gestaltens selbst, wie man auf die Erfahrung gestützt sagen darf, dem Dichter an die Hand gegeben und vorgezeichnet: **die lyrische, die epische** und **die dramatische Art**, wie sie allgemein benannt werden.

Will ich nämlich meine Gefühle, Betrachtungen und Gedanken ausschütten, so werde ich sie zwar gewissermaßen her- und aufzählen, aber keineswegs werde ich sie zunächst erzählen oder in erzählende Form einkleiden. Anderseits werde ich dann, wenn ich etwas zu erzählen mich anschicke, nicht fühlend und betrachtend zu Werke gehen, sondern ich werde den Sachbestand auseinandersetzen und das vortragen, das berichten und mitteilen, was ich gesehen, erlebt oder gehört habe. Endlich werde ich weder zur erzählenden noch zur betrachtenden Form greifen, wenn ich etwas dramatisch darstellen will; ich werde vielmehr die Handlung geschehen oder vorgehen lassen, wie sie sich zugetragen; ich werde dieser Hauptform der Darstellung mich bedienen, keiner andern; ich werde also weder zur Erzählung noch zur betrachtenden (gefühlsamen) Entfaltung meine Zuflucht nehmen, sondern diejenigen Hilfsmittel der Darstellung benutzen, die vor allen Dingen zur Vergegenwärtigung der Handlung dienen und führen.

Diese drei Hauptgattungen der dichterischen Ausdrucksweise aber reichen vollkommen aus; ihre Zahl zu erweitern und noch mehr Arten anzunehmen und aufzustellen,

ist kein Grund, keine Veranlassung vorhanden. Lassen sich doch nicht einmal andere Richtungen denken, nach denen hin unser Geist vorgehen könnte, um einen bestimmten Ausdruck für dichterisch sprachliche Gestaltung zu finden. Es ist in den genannten drei Arten alles gegeben, was für Subjekt und Objekt erforderlich ist: ein großes Feld gleichsam für drei Abteilungen, deren jede ihren besonderen Anbau hat, besonderen Boden, besondere Pflanzung, besondere Farbe und Gestalt und Aussehen.

In der Lyrik, möchte ich sagen, haben wir bunte Blumenbeete, in der Epik eine unabsehbar wogende Getreideflur, im Drama einen vielgestaltigen Hain von abwechselndem Schmucke und mannigfaltigen Ausblicken. Näheres am rechten Orte, wo auch nachzuweisen ist, wie die Natur der Sache eine solche dreifache Gestaltung der poetischen Kunst fordere und hervorgerufen habe.

§ 57. Welche von den drei Arten ist nun die erste, worin der poetische Ausdruck sich gezeigt hat und zu zeigen pflegt, wenn anders nicht alle drei gleichzeitig auftreten, nebeneinander und miteinander?

Wie überall, so wird auch hier das Einfachste und Natürlichste das Erste und Ursprünglichste sein, also an die Spitze gestellt werden müssen.

Und dafür ist die lyrische Weise zu halten. In dem oftgebrauchten Satze: „wessen das Herz voll ist, des geht der Mund über", liegt der Ursprung der Lyrik. Vor allen anderen Arten erscheint denn die lyrische als die früheste und ursprünglichste, weil durch sie der Menschengeist auf das einfachste sich äußert, wenn er zur Höhe der Poesie aufsteigt.

Also nicht die epische Weise setzen wir als die erste und früheste, wie viele thun, die allerdings mit guten Gründen für ihre Annahme streiten. Ueberwiegende Gründe indessen hoffe ich für den oben gethanen Ausspruch beizubringen. Denn behalten wir jenen Satz im Auge: „wessen das Herz voll ist, des geht der Mund über", so wird sich leicht darthun lassen, daß man der Natur der Poesie gemäß urteilt, wenn man den Ausbruch der Lyrik für den unmittelbarsten, zu welchem die Poesie veranlaßt ist, betrachtet. Dem denkenden Menschen (und von einem „denkenden" kann doch überhaupt nur die Rede sein, nicht von einem stumpfen, gleichgültigen, gedankenlosen Kopfe) füllt sich

unbedingt Seele und Herz mit Gedanken und Gefühlen, sobald er etwas sieht oder hört, gesehen oder gehört hat: sobald er etwas erlebt, sobald ihm etwas Anregendes entgegentritt. Alsdann entsteht in ihm der Drang sich auszusprechen, seine Empfindungen und Betrachtungen in Worte zu hüllen, über die Sache zu denken und zu reflektieren. Daß er durchaus nicht zunächst darauf ausgeht, das Erlebte und Gefühlte weiter zu erzählen, wird sich im folgenden zeigen.

Die Seele des Menschen also ergießt sich, wie gesagt, in Worten, sobald dem Denker überhaupt Worte zu Gebote stehen (was wir doch gemeinhin annehmen müssen); und wie aus einer inneren Quelle strömen ihm die lautwerdenden Gedanken über die Lippe. Er kümmert sich nicht darum, ob ihm jemand zuhört! Der Eindruck des Erlebten und Empfundenen reißt ihn mit dem ersten „Ach!“ und „O!“ unmittelbar fort, seine Gefühle, Gedanken und Regungen auszusprechen, wäre es auch in der tiefsten Einsamkeit. Was er sagen und äußern wird, ist die lauterste Poesie, es mag rhythmisch gemessen sein oder nicht, gereimt sein oder nicht: auf die Formschönheit kommt dabei nichts an.

Denn die Natur des Menschen unterscheidet sich hierin nicht von der Natur des Singvogels. Wie die Lerche fröhlich, frisch und heiter im warmen Lenze zum Himmel aufsteigt, ihre tonreiche Brust in Liedklängen ausschüttend (bei kaltem Regenwetter, also in der Prosa des Lebens, möchte ich sagen, wird sie zum Gesange keinen sonderlichen Antrieb spüren): so steht auch vom fühlenden und denkenden Menschen fest, daß er seine Lippen öffnen wird, wenn er von Freude erwärmt ist, oder von Betrübnis erfüllt dasteht, und zwar um die Gegenwart eines Zweiten, eines Hörers oder vielleicht Mitfühlenden ganz unbekümmert. Er wird sich im Selbstgespräch mitteilen, um seinem Herzen Luft zu machen, und wird seine Mitteilung nicht schlechthin verschieben, bis er einen zweiten Menschen sieht. Er wird zwar seine Mitteilung an ihn richten, wenn er ihn sieht, aber er bedarf keines Zuhörers unmittelbar, er ist für diesen ursprünglichen Ausdruck seines Innern sich selbst genug.

Gerade aus dem Grunde, weil er keinen Zuhörer abwartet oder erwartet, wird die Art seines Ausdrucks darin bestehen, daß er Gefühle, gefühlsvolle Gedanken und Betrachtungen ausspricht, die in ihm auftauchen und vorgehen. Hoffnung, Sorge, Erinnerung, Erwägung, Bewun-

derung, eine überraschende Erscheinung irgend einer Sache wird diese fühlende und betrachtende Weise des Ausdrucks, das ist die lyrische, hervorrufen.

§ 58. Drängen sich Gefühl und Betrachtung aus der Menschenbrust, wenn sie poetisch erregt ist, zu allererst zum Lichte hervor, so wird der Ausdruck dieses Gefühls und dieser Betrachtung, vorausgesetzt daß es beidem nicht an Innigkeit und Stärke mangelt, auch nicht kaltverständig gefaßt sein, sondern er wird vorzugsweise **gesangartig** auftreten. Und ist ein musikalisches Instrument zur Hand, so wird der poetisch Erregte auch die Töne der Instrumentalmusik zu Hilfe nehmen, um der Innigkeit des Gefühls und der Stärke der Betrachtung einen **erhöhten** Ausdruck zu verleihen.

Deshalb heißt diese Weise der Poesie die melische oder gewöhnlich die lyrische, jenes von Melos, Gesang, dieses von Lyra (Leier), weil die Lyra ehedem das Instrument war, zu welchem diese Gattung poetischer Erzeugnisse gesungen wurde. Unter Lyrik verstehen wir also eine Dichtungsweise (Dichtungsart), welche in Darlegung von Gefühlen und Betrachtungen wurzelt, und deren Werke vorzugsweise gesungen werden sollen.

Dem obigen Beweise, daß die Lyrik in einem Volke sich zuerst geltend mache, thut es keinen Eintrag, daß diese Art der dichterischen Einkleidung gesangartig und mit Musik begleitet auftritt. Denn Gesang und Musik sind, wie bereits angemerkt worden, nicht durchaus erforderlich für die Aeußerung des Gefühls und der Betrachtung: vielmehr ist diese Aeußerung an sich poetisch, wenn sie sich auch besonders für Gesang und Musikbegleitung eignet. Die einfache Art dieser Aeußerung wird natürlich aber zur eigentlich lyrischen, wenn man sie künstlicher faßt, zur Kunst steigert: wenn man also zum Versmaß, zum Reim greift, die Worte singt und durch Instrumente hebt. Mit anderen Worten: der einfache Ausdruck der Natur vervollkommnet sich nach und nach, erst durch kunstreichere Worte, dann durch die genannten Hilfsmittel. Er kann schließlich die höchste Kunstzinne erreichen.

§ 59. Die lyrische Poesie nehmen wir also für die erste und einfachste Gattung poetischer Darstellung, erstens wegen der Unmittelbarkeit ihrer Entstehungsweise, zweitens weil

sie sich mit sich selbst begnügt und keinen Teilnehmer braucht, und drittens (fügen wir hinzu), um **ihrer Subjektivität** willen. Denn in ihrem weiteren Fortschritt soll die Kunst der Lyrik zwar nach Objektivität der Darstellung streben, eigentlich aber liegt es nicht in ihrem Wesen selbst, sie kann und darf subjektiv sein.

Sie quillt, wie oben gesagt, aus der Brust des denkenden Menschen als das nächste Zeichen, daß er poetisch erregt ist; zweitens ist sie ganz selbständig in ihrer Erscheinung und unabhängig von der Beachtung anderer. Endlich drittens haben wir in ihr diejenige Weise, die uns persönlich zunächst steht: wir finden durch sie den Ausdruck für unser Selbst und dürfen alles andere, die ganze Welt und ihre Erscheinungen, das Geschehene und künftig Geschehende auf uns zurückbeziehen.

Daraus schließen wir, daß sie die natürlichste und einfachste Weise der poetischen Aeußerung ist, obgleich sie sich erheben kann zur kunstreichsten, so daß sie hinter den beiden anderen Arten in keiner Beziehung zurücksteht. Weiter unten handeln wir von dieser Kunstentfaltung der Lyrik.

§ 60. Die zweite Hauptgattung der poetischen Darstellung ist die **epische**, so benannt von Epos, Wort, nämlich das Wort von bedeutungsvollem Inhalte genommen, oder das Wort mit einem treffenden und bemerkenswerten Begriffe. Die epische Darstellung erscheint sonach als eine aus gewichtigen oder interessanten Worten zusammengesetzte, als eine mit bedeutsamen Gegenständen sich befassende.

Vorzugsweise oder ausschließlich auf **erzählte** Begebnisse angewandt, könnte daher die epische Darstellung, dem Sinne nach übersetzt, die **verkündende** (gedenkende) genannt werden; denn erzählende würde zu wenig besagen.

Es läßt sich nicht schlechthin behaupten, daß diese Gattung künstlicher sei als die lyrische und deshalb in zweiter Reihe stehe. Denn sie kann ebenfalls höchst einfach und natürlich auftreten, ohne Vers und ohne Reim, mithin gleichzeitig, wenn auch nicht früher (wie andere behaupten), neben der lyrischen Aeußerung in einem Volke zum Vorschein kommen. Aber daß die epische Weise nicht so unmittelbaren Ursprungs

ist, beweist wohl nicht am geringsten der Umstand, daß sie auf die Mitteilung an andere angewiesen ist. Es gehören also dazu mindestens zwei Personen, eine, die etwas erzählt, und eine andere, die zuhört.

Denn nicht leicht wird sich jemand selbst etwas vorerzählen oder auf das Erzählen nur um seiner selbst willen geraten. Dagegen etwas sich vorklagen und betrachten, ist eine andere Sache.

Ob in der Litteratur der Völker die Lyrik oder die Epik früher entstanden sei, oder zu entstehen pflege, läßt sich nicht wohl genau sagen. Der historische Weg ist hier nicht entscheidend, weil er nicht ganz sicher ist: die Beispiele für die eine oder die andere Weise sind nicht festzustellen. Denn scheint z. B. die epische Poesie bei den Griechen zuerst sich eingefunden zu haben, so ist das eben nur ein Schein. Was bei ihnen die vorhistorische Zeit, also eine Epoche, die dem ältesten Epos vorausgegangen ist, auf poetischem Felde erzeugt hat, wissen wir aus keinerlei Angaben. Seltsam aber im höchsten Grade müßte es uns nach dem Obengesagten erscheinen, wenn die Griechen nicht wenigstens gleichzeitig auch Lyrisches ausgesprochen und hervorgebracht hätten.

Mögen daher immer viele behaupten, erst sei etwas Geschehenes erzählt worden, die Betrachtung dagegen nachgefolgt; psychologisch scheint es vielmehr richtiger, daß umgekehrt ein Denkender eher, nämlich augenblicklich zur Betrachtung eines erlebten Vorfalls fortgerissen wird. Ein Denkender sammelt zuerst seine Gedanken zu irgend einer Ansicht für sich in seinem Geiste, und dann wird er diese Gedanken, diese Ansicht, dieses Ergebnis seiner Umschau wahrscheinlich auch zu allererst aussprechen, bald gegen sich allein, bald sofort gegen andere, die den Vorfall miterleben. Hinterher erst oder zuletzt wird er solchen, die nicht Zeuge davon waren, das Geschehene mitteilen: er wird andere aufsuchen zu diesem Zwecke, er wird das Geschehene ihnen erzählen. Um den Nichtsdenkenden kümmern wir uns nicht, er steht vielleicht selbst für die bloße Erzählung zu tief, und bloßes Erzählen schließt noch nicht Poetisches in sich, es hat mit poetischer Gestaltung in seinem ersten Stadium sehr wenig zu thun.

§ 61. Dagegen ist es wahrscheinlich, daß die epische Dichtung rascher und leichter **zur Kunst fortzuschreiten** pflegt als die lyrische. Und dieser Umstand dürfte die Hauptveranlassung sein, daß von mancher Seite die epische Art an die Spitze gestellt wird; mithin eine Verwechselung der ersten Entstehung mit der Kunstentfaltung, eine Täuschung des Forschers, der auf Natur (Volkspoesie) und auf Kunst (Kunstpoesie) nicht genug achtet.

Nämlich die Form der epischen Gattung ist weit einfacher, also nicht so schwer zu bewältigen und der Kunsthöhe leichter anzunähern. Sie erreicht daher früher ihre Kunsthöhe als die Lyrik, deren Kunstrichtung unüberschaubar und äußerst mannigfaltig ist. Das äußere Versmaß sogar bleibt dem Epiker das nämliche; der Lyriker dagegen wechselt es, oder wird mit jedem einzelnen Liede es wechseln: er bedarf einer reicheren Formentfaltung als der Epiker, der gleichmäßig verfährt.

Eine versifizierte oder metrisch wohlgeordnete epische Darstellung aber nennen wir kurzweg **ein Epos**, und vorzugsweise wiederum eine längere Dichtung dieser Gattung, die zugleich von bedeutendem Inhalt ist, also namentlich von Helden und Heldenthaten handelt. In letzterem Falle wird es ein **heroisches** Epos genannt, ein **Heldengedicht**. Diese großartige Entfaltung der epischen Weise, die obenan steht, kann einen doppelten Charakter aufzeigen, einen ernsten und erhabenen, wie, wenigstens seinem Grundcharakter nach, Homer in „Ilias" und „Odyssee", oder einen heiteren, scherzhaften, komischen und märchenhaften, wie Ariosto im „Rasenden Roland" und sein Nachahmer Wieland im „Oberon" geboten haben.

Kürzere Epen werden sich mit geringeren Stoffen begnügen dürfen, aber auch nicht den Namen „heroische" erhalten, sondern irgend eine andere nähere Betitelung. So wird man **idyllisch-epische** Erzählungen abfassen, worin der Hauptinhalt kein thatenreicher oder kriegerischer ist, sondern ein friedliches Gepräge hat. Ferner lassen sich Sagen und **Märchen** von untergeordneter Bedeutung, wenn auch an sich von Interesse, in das wohlgemessene epische Gewand einkleiden.

Es ist nach dem Obengesagten selbstverständlich, daß ein Epos, wenn es als Sprachkunstwerk auf einen höheren Rang Anspruch macht, ein metrisches oder auch zugleich ein gereimtes Produkt der Erzählung sein muß. Denn fallen die *Verse* weg, wie es in neueren Litteraturen oft geschieht, so bleibt der Verfasser *freiwillig* oder aus Ohnmacht mit seiner Darstellung hinter der *eigentlichen* Aufgabe der Poesie zurück, deren Form eine festgeschlossene sein muß, damit die von mir geschilderten Vorzüge, die sie der Prosa gegenüber hat, zur Geltung gebracht werden können. Ein solcher Autor, um es nochmals zu betonen, entsagt der Vollkommenheit der wahren und erreichbaren Kunsthöhe; er begnügt sich mit einer geringeren Stufe der Vollendung in dem, was er darstellt; er verzichtet auf das höchste Ideal.

Die in Prosa verfaßten Erzählungen epischer Gattung (hinter der Kunstaufgabe zurückgebliebene Produkte, wie sie sind) erhalten insgemein den Namen **Roman**, und zwar weil die *romanischen* Völker es waren, die zuerst oder doch am meisten dieser Darstellungsform sich bedienten, während sie bei Germanen und Engländern später Mode wurden. Aehnlich beschaffen ist die **Novelle**, eine Form der Erzählung, deren Namen anfangs eine kürzere Gattung von Romanen, zugleich geringer und beschränkter an Gehalt, bezeichnen sollte. Denn eigentlich bot sie, ihrem Namen entsprechend, *eine kleine Neuigkeit* dar, ein neues Geschichtchen, also eine Schilderung von irgend einem erlebten oder wirklich geschehenen Vorfalle, welcher Interesse hatte, oder eine erfundene kleine Begebenheit, die man als wirklich geschehen hinstellte und ausmalte. Allein nach und nach kehrte man sich nicht mehr an diesen Namen, sondern erweiterte den Umfang ihres Gebiets; ein Mißbrauch, der dermaßen überhand nahm, daß man nicht selten zwischen Roman und Novelle jeden Unterschied aufhob und die längsten Romane ebenfalls Novellen betitelte. Hielt man doch um die Mitte des 19. Jahrhunderts überhaupt keine Form mehr ein.

§ 62. Die epische Poesie unterscheidet sich im allgemeinen auch stofflich von der lyrischen. Sie verlangt ein **Erlebnis**, und da ein inneres Erlebnis aus der Welt des Gemüts immerdar seltener sein wird als ein äußeres, und da das

Innere insgemein in das Reich des Lyrischen fällt, so wird der Erzählende sich zunächst an ein äußeres Erlebnis halten, an eine Begebenheit, einen Vorfall.

Vor allen Dingen nämlich soll uns derjenige, der etwas erzählen will, sagen: **was geschehen ist, und wie es geschehen ist**, oder welcher Vorfall, und wie er sich zugetragen hat. Wir wollen den Thatbestand wissen ohne Reflexionen des Berichterstatters und ohne Einmischung seiner persönlichen Ansichten.

Nach dem Thatbestande, wenn er uns interessiert, fragen wir also zuvörderst denjenigen, der damit bekannt ist oder der sich zur Mitteilung eines Ereignisses veranlaßt findet. Darüber hat uns zuerst und hauptsächlich der Erzähler Auskunft zu geben. Nach Gefühlen dagegen und nach Betrachtungen, die vielleicht der Erzähler darüber hat, sehen wir uns vorerst durchaus nicht um: diese Subjektivitäten sind für den Hauptzweck Nebensache. Erst wenn derselbe diese erste Pflicht eines Berichterstatters erfüllt hat, darf er sagen, was er selber davon denkt, wie es ihn selbst berührt, und welche Zusätze er sonst anzubringen sich gedrungen fühlt. Denn die Einmischung der persönlichen Ansicht, wenn sie überhaupt und vielleicht voreilig stattfindet, und die besondere subjektive Auffassung des Geschehenen, das wir noch nicht kennen, würde nur die Hauptaufgabe des Erzählers hindern, die darin besteht, das Geschehene in seinen Einzelheiten wie in seinem ganzen Verlaufe mitzuteilen: damit wir in den Stand gesetzt werden, alles zu überschauen und selbst ein Urteil zu fällen. Im glücklichsten Falle würde durch unrechtzeitige persönliche Einwirkung diese Hauptaufgabe wenigstens aufgehalten und verzögert werden, selbst wenn wir auch endlich der Sache auf den Grund kämen.

Wir setzen den Fall, ein Landmann kommt aus der Stadt zurück und bringt uns die Nachricht mit, daß innerhalb der Stadt kürzlich eine Feuersbrunst stattgefunden, wovon wir noch nichts wissen, dann soll er uns vor allen Dingen berichten, wie die Feuersbrunst verlaufen und wie sie gelöscht worden ist; auch kann er eine Schilde-

rung des Schadens, des Jammers und alles dessen, was er von dem Unglück gesehen und gehört hat, hinzufügen oder gelegentlich einmischen. Nach *seinen eigenen* Gefühlen und Betrachtungen jedoch (natürlich abgesehen von seinem persönlichen Eingreifen, das er vielleicht gewagt hat) wird der Zuhörende ihn *zuletzt* fragen, vorausgesetzt, daß er in seinem Inneren Gefühle und Betrachtungen anstellt und angestellt hat, — was durchaus nicht notwendig anzunehmen ist. Denn die Feuersbrunst kann ihn übrigens gleichgültig gelassen haben. Wollte er dagegen mit persönlichem Trauergerede, mit Schluchzen und weinerlichem Gejammer über das Unglück anheben, ehe wir das Unglück kennen, so würde uns das freilich ein Zeichen sein, daß der Erzähler Mitleid besitzt; aber wir würden mit Recht ihn bitten, das Trauern und Schluchzen vor allen Dingen zu beseitigen, damit er zu Worte komme und auseinandersetze, was es mit dem Unglücke selbst für eine Bewandtnis hatte. Wir wollen dann keinen lyrischen Erzähler.

§ 63. Indem also der Epiker eine der Erzählung, Aufbewahrung und Weiterverbreitung würdige und interessante Begebenheit so anschaulich als möglich, ohne unzeitige Einmischung seines Ichs, gerade in der Weise darstellen soll, als ob sie den Epiker selbst nicht im geringsten anginge, gelangen wir zu dem Hauptkennzeichen der epischen Poesie, zur **Objektivität** oder zur **objektiven Weise** der Darstellung dieser Kunstart. Im Punkte der Subjektivität und Objektivität stehen sich Lyrik und Epos schnurstracks gegenüber, leicht erkennbar und unterscheidbar, sobald wir die angegebene Scheidewand ins Auge fassen.

Die Person des richtigen Erzählers verschwindet gleichsam aus seiner Darstellung. So hat man denn vergebens in den Homerischen Gesängen (um ein schlagendes Beispiel anzuführen) nach der Persönlichkeit des Dichters Homer gesucht, die nirgends klar hervortritt.

Die Objektivität der erzählenden Weise entspringt nämlich folgerecht aus dem Bestreben, daß uns der Dichter das Thatsächliche ohne Bezug auf seine eigene Person mitteile; und tritt der Fall ein, daß seine Person selbst dabei beteiligt ist oder daß er in seinem Namen (z. B. mit „Ich") erzählt, so soll er uns dessenungeachtet erst verkünden, *was* seine Person betroffen hat, Freudiges oder Trauriges, Gutes oder Böses. *Vor* der Schilderung soll er seine Persönlichkeit, seine geistige Teilnahme nicht hineinmischen, wenigstens nicht weiter

als es zur Sache selbst erforderlich oder unumgänglich ist. Die Empfindung, die Betrachtung, das lyrische Element mag hinterherkommen, doch darf dergleichen nur an der rechten Stelle eintreten, wo es den Fortgang der Erzählung und die Entwickelung selbst nicht beeinträchtigt.

Daraus ergiebt sich, daß der Grundcharakter des Epos nicht zufällig, sondern notwendig, d. h. durch die Natur der Darstellung selbst bedingt, ein **objektiver** ist. Nicht willkürlich verfährt der Epiker als solcher dergestalt, sondern naturgemäß. Und hierdurch trennt sich Epos und Lyrik, in zwei verschiedene Arten der poetischen Darstellung auseinandergehend. Wer die Grundzüge der einen oder anderen verletzt, der verletzt die Natur selbst, zum Schaden seiner Dichtung.

§ 64. Ein Ereignis läßt sich aber noch auf eine andere Weise als die epische in seiner vollen Bedeutung darstellen. Denn die epische stattet bloß einen einfachen Bericht ab, wie die Einzelheiten eines Geschehnisses erfolgt sind und in der Vergangenheit sich zugetragen haben; ihr Bericht ist ein ausschließlich historischer Bericht über irgend einen merkwürdigen Handel.

Lebendiger, getreuer und künstlicher (wenn auch nicht kunstreicher, was zu viel gesagt wäre) wird die poetische Darstellung einer Begebenheit dann sich erweisen, wenn das Ereignis mit allen seinen Einzelheiten und Zügen aus der Vergangenheit herausgenommen und in die Gegenwart gerückt wird, vermittelst einer Entfaltungsweise, daß wir das Ganze als eine Handlung vor unseren Augen vorgehen sehen, als eine Handlung, die sich eben entwickelt, diese Entwickelung mag längere oder kürzere Zeit dauern. Diese Weise stellt also etwas Geschehenes nicht als ein Geschehenes, sondern **als ein Geschehendes** oder als eine eben stattfindende Handlung dar. Wir, die wir der Dichtung folgen, sind **die Zuschauer** bei dieser Handlung: wir erleben sie vollständig mit.

Diese Art der Darstellung dürfen wir deshalb „künstlicher" als die anderen beiden Arten nennen, weil sie mehr Aufwand von Kräften erfordert, nicht etwa von seiten des Dichters, der diese Weise einschlägt; denn nebenher muß bemerkt werden, daß ein gleich großes Talent für alle drei Dichtungsarten erforderlich ist. Vielmehr dazu erheischt diese dritte Darstellungsweise mehr Kraftaufwand, daß sie den Zweck erreiche, um dessentwillen sie angewendet wird. Denn eine Dichtung von solcher Beschaffenheit ist ursprünglich nicht für den bloßen Hörer und Leser bestimmt, sondern sie entfaltet den Stoff für unser Auge oder vor unserm Auge; sie giebt eine in ihrem Werden vorzuführende Handlung, die uns so vergegenwärtigt werden soll, als ob sie zum erstenmale sich zutrage. Sie verarbeitet einen Stoff und legt ihn zurecht nur für diesen Zweck. Soll aber der von dem Dichter vorbereitete und ausgearbeitete Stoff seine Wirkung finden, und soll er zur Vorführung des Geschehenden und zur Entfaltung einer Handlung dienen, welche in die Gegenwart gerückt ist, so gehören **mehr Teilnehmer** oder Personen dazu als bei den anderen beiden oben gezeichneten Gattungen poetischer Darstellung. Hier, bei dieser dritten Gattung, sind mindestens drei Personen nötig, zwei handelnde und eine zuschauende, welcher man die Handlung vor Augen zu rücken beabsichtigt.

Denn in einer Begebenheit von irgend einem nennenswerten Umfange kann nicht wohl einer allein handeln, wenn das Ganze so anschaulich gemacht werden soll, als es gemacht werden kann, oder dergestalt, daß es genügt und befriedigt. Anderseits werden zwei Handelnde nicht für sich allein zum Vergnügen eine Handlung ins Leben setzen, sondern sie werden mindestens einen Zuschauer dazu nehmen, der sieht und hört, was vorgeht oder was abgehandelt wird. Gerade auf diesen Zuschauer soll durch die Mittel dieser Dichtgattung eine bestimmte Wirkung ausgeübt werden: für ihn und um seinetwillen ist die Handlung in einen Rahmen gefaßt, er soll sie geschehend sehen. Mithin müssen sich zum wenigsten drei Personen zusammenfinden, damit diese Art der Dichtung ins Leben trete und ihren Zweck erfülle.

Schon aus besagtem Grunde wird sie nie eher als die beiden anderen Dichtungsarten in einem Volke aufkommen. Vielmehr wird

sie sich als eine Blume der Kunst und Berechnung allmählich erst auf dem bereits gepflegten Boden der Dichtung entwickeln können, also bei gesteigerter Kultur einer Nation, die zur Kunst übergeht.

§ 65. Offenbar durch Nachdenken *erfunden* und mehr auf dem Wege der Kunst entstanden, ist diese dritte Weise poetischer Darstellung jedenfalls die spätere oder *die zuletzt aufgekommene*. Nicht alle Völker sehen wir daher zu dieser auf die Kunst basierten Gattung vorgeschritten. Sie kann sich erst in einem Volke ausbilden, welches so weit kultiviert ist, daß es sich nicht mehr mit der bloßen lyrischen und epischen Darstellung begnügt, sondern das Verlangen trägt, eine interessante Geschichte in ihrem Verlaufe vor sich zu sehen, um sie sich auf das lebhafteste und anschaulichste zu vergegenwärtigen, unter Aufbietung der reichsten Hilfsmittel, welche der Mensch herbeischaffen kann.

Das mit der Kunst vertraute Volk geriet also darauf, *thatsächlich* einen Vorgang, der von Wichtigkeit war, darzustellen. Der Name, welchen diese dritte Gattung der Poesie erhalten hat, ist aus ihrer Grundbeschaffenheit entsprungen: sie heißt, den beiden anderen gegenüber, vorzugsweise die *eine That darstellende, handelnde*, **dramatische**, von dem griechischen Worte *Drama*, die That, die Handlung. Jedes einzelne Produkt dieser Art heißt auch kurzweg ein *Drama* und der dramatische Dichter kurzweg ein *Dramatiker*.

Natürlich nichts Geringfügiges und Uninteressantes verstehen wir unter Drama, sondern eine Handlung, welche sich vor anderen Handlungen auszeichnet. Denn auf unbedeutende Vorfälle wird der dramatische Dichter seinen Fleiß deswegen nicht wenden, weil er fände, daß es sich nicht der Mühe verlohnte. Alltägliches und Gewöhnliches bietet weder Interesse, noch verdient es die Ehre der Darstellung und Erneuerung. Um aber bis zu der Teilnahme an dramatischer Poesie und zu ihrer Pflege vorzuschreiten, muß eine Nation schon viel Geschmack an der Dichtkunst überhaupt gewonnen haben und gleichsam vorbereitet sein für die so großartige Entfaltung eines reichen und aus mannigfaltigen Partien zusammengeflochtenen Ganzen, das eine anhaltende längere Beachtung und Aufmerksamkeit erfordert als ein lyrischer Gesang oder auch ein episches Werk, welches letztere man allmählich und bruchstückweise genießen kann.

Hieraus erhellt zugleich, daß die dramatische Poesie bei der einen Nation sich auf diese, bei der anderen auf jene Weise einzustellen und zu entwickeln pflegt. Zugleich auch, daß manche Nationen, wie z. B. die alten Hebräer, nie bis zum Drama vorschreiten, sondern sich auf Lyrik und Epos beschränken. Selbst von den Römern läßt sich sagen, daß sie es zu einer eigenen Entwickelung und Selbständigkeit auf dramatischem Gebiete nicht gebracht haben.

Dagegen ist es historisch nachgewiesen, daß bei den Griechen diese recht eigentliche Kunstgattung, wofür wir die dramatische Poesie halten müssen, sich aus ihrer großartigen Lyrik allmählich herausgebildet hat, während ihre epischen Gesänge und ihre mythologischen Sagenkreise vorzugsweise die Stoffe für die darzustellenden Handlungen lieferten. So finden wir noch in der älteren griechischen Tragödie (und die Tragödie ging bei den Griechen dem Lustspiele voraus) das lyrische Element vorherrschend, wie es namentlich in mehreren erhaltenen Stücken des Aeschylos der Fall ist. Bei den Indern ferner hat sich offenbar die dramatische Dichtung aus den gewaltigen Epen dieses Volkes zu gestalten versucht. Dies werden wir hauptsächlich daraus inne, daß die auf uns gekommenen dramatischen Gedichte der Inder eine breite epische Entfaltung aufweisen, was dem Drama bekanntlich nicht gerade zur Auszeichnung und zum Vorteile gereicht. Von der Lyrik gingen sie schwerlich aus; denn auf die letztere Hauptdichtgattung pflegten die Inder, wie es scheint, einen sehr geringen Wert zu legen; wenigstens ist von ihrer eigentlichen Lyrik nicht viel Nennenswertes auf unsere Tage verpflanzt worden. Ueberdies mögen ihre dramatischen Anläufe, unter welchen die Sakuntala glänzend hervorragt, nicht sehr zahlreich gewesen sein, weil der Grund und Boden dazu fehlte. Wir dürfen daher geradezu behaupten, daß bei den Indern das Drama im Epos stecken geblieben ist.

Je nachdem der Stand der Kultur in einer Nation sich verhält, wird auch der Stoff verschieden sein, für den der Dramatiker sich begeistert; anfangs vielleicht kindisch, seltsam, possenhaft, später größer, gewaltiger, erhabener, feiner. Denn bei fortwachsender Bildung wird man nach und nach außerordentliche Stoffe aufsuchen, namentlich eine kühne, merkwürdige, sonderbare, auffällige That zum Gegenstande dramatischer Gestaltung wählen. Der Dichter wird zeigen, wie es dazu gekommen ist, daß die That geschah; er wird zeigen, unter welchen Verhältnissen und Umständen sie geschehen mußte; er wird zeigen, wie sie geschieht und ausläuft, und was daran beachtenswert ist und bleibt.

B 320-167 (Tm)

§ 66. Ist nun die That, welche der Dichter dramatisch entfaltet, ernsthafter Natur, so heißt das Dichtwerk **ein Trauerspiel** (eine Tragödie); ist sie dagegen scherzhaften Charakters, **ein Lustspiel** (eine Komödie). Dieser Grundcharakter, so verlangt es die Kunst, muß streng festgehalten werden. Die beiden Hauptarten des Dramas dürfen nicht in ihr Gegenteil umschlagen, das Trauerspiel darf nicht komisch, das Lustspiel nicht tragisch oder nichtlustig werden.

Halten wir diesen allgemeinen Gesichtspunkt vorläufig fest, wovon unten mehr die Rede sein wird. Der natürliche Geschmack entscheidet und hat entschieden, wie immer, so auch in diesem Punkte. Keine willkürliche Theorie, keine zufällige Mode hat die Grenzen beider Gattungen gezogen! Denn die Natur der Dinge selbst verlangt, daß zur Erreichung eines bestimmten Zieles auch diejenigen Mittel angewandt, diejenigen Wege eingeschlagen werden, die zu diesem bestimmten Ziele hinführen. Um etwas Trauriges darzustellen, wird man nicht heitere Farben gebrauchen, und so umgekehrt! Die Pole lassen sich nicht zusammenbringen.

§ 67. Außerdem giebt es noch eine Art Mittelgattung des Dramas, das sogenannte **Schauspiel**, eine Erfindung hauptsächlich der modernen Welt. Schon der Name zeigt an, daß ein Ereignis zur Schau gestellt werden soll, ohne daß es sich darum handelt, der Dichtung einen entschiedenen Charakter, sei's den tragischen, sei's den komischen, durchweg aufzuprägen. Das Schauspiel soll indessen keineswegs charakterlos ausfallen, das heißt, keinen Mittelstil zwischen Ernst und Scherz aufzeigen, vielmehr in seinem Ganzen als ein geschmackvolles und wohlgefaßtes, interessantes Lebensbild von ungewöhnlicher Bedeutung erscheinen.

Entsagt das Schauspiel diesem hohen Standpunkte, dann sinkt es zu der niedrigen Klasse derjenigen Bühnenstücke herab, die zur bloßen Unterhaltung dienen, zur Klasse der sogenannten **Konversationsstücke** mit ihrem oft flachen und gleichgültigen Inhalte aus dem geselligen Leben verschiedener Stände. Das **Pikante** ist es, was man in derlei dramatischen Produkten vorzuführen sucht, um die Aufmerksamkeit zu fesseln.

Das Schauspiel soll also nicht ein buntes Gemengsel geben, sondern vielmehr eine bedeutende Begebenheit von ihrer ernsten Seite aufgefaßt darbieten und, wenn es die Gelegenheit mit sich bringt, auch die komische Seite herausstellen. Im allgemeinen darf es daher die Heiterkeit vorwalten lassen, verbunden mit einer Darstellung, welche innere Würde behauptet und äußere Pracht, erfreuend oder ergreifend, aufbietet, um das Gewicht und das Interesse der entwickelten Handlung zu steigern. Gaukelt es dagegen blindlings zwischen Ernst und Scherz hin und her, so wird es seine Bedeutung verlieren, wirkungslos auftreten oder langweilig ausfallen.

Spektakelstücke gehören nicht unter die Dichtungen. Sie stehen auf einem gemeinen Standpunkte und reproduzieren das wirkliche Leben mit seinem Saus und Braus, dem Ideal der Poesie den Rücken kehrend. So namentlich das **Possenspiel**, die Posse, eine alltägliche Komödienart bezeichnend, ohne Gehalt und ohne Tiefe, mit geringen Zugaben von Geist und Würze, auf Gelächter abzielend.

Was die Konversationsstücke anlangt, sind sie für ein Publikum berechnet, das nicht Lust hat spazieren zu gehen oder Besuche in Freundeskreisen abzustatten; so besonders die heutigen Italiener, die sich im Theater besuchen. Ein Publikum erfreut sich an ihnen, das einen leidlichen Zeitvertreib wünscht. Romane zu lesen strengt die Augen an, dazu will man lieber etwas sehen und hören zugleich, die Schauspieler und Schauspielerinnen kritisieren, ihre Vorzüge anstaunen, ihre Fehler bespötteln, auch vielleicht die Kunst bewundern, womit sie aus einem Nichts wenigstens ein Etwas zu machen wissen, das für ein paar müßige Stunden einen Gelangweilten befriedigt. Poetische Ziele werden durch solchen Alltagsplunder nicht erreicht, ja, durch ihn wird die Poesie eigentlich mir in den Staub herabgezogen. Der Zusammensteller von dergleichen unterhaltenden Szenen und Akten strebt, weil er sich die Aufgabe stellt, die Langeweile des Theaterpublikums zu vertreiben, nach überraschenden und unerwarteten Wendungen seines Geschichtchens, kurz gesagt, nach dem Pikanten, weil dieses immer eine gewisse Anziehungskraft wenigstens auf den gemeinen Mann äußert. Aber das Pikante ist noch lange nicht etwas Poetisches, noch lange nicht etwas Würdiges oder eine echte Nahrung für den Geist.

Die Verfasser besagter Konversationsstücke, die eigentlichen **Theaterdichter**, haben meistenteils nicht den geringsten Anspruch auf den Rang und Namen wirklicher Dichter (Dichterinnen). Sie sind nur Bühnenschreiber, eine höhere

664372 A

Gattung der Theaterschneider. Sie schaffen nichts Dauerndes, und ihre Werke, wie Guckkastenbilder an uns vorübereilend, gehen, wie sie gekommen sind, von Jahr zu Jahr wechselnd.

§ 68. **Objektiv** muß die dramatische Weise von Grund aus sein. Die in dem Gedichte verwendeten Personen *handeln*, es mögen ihrer zwei, drei oder mehr auftreten. Der Dichter selbst hat nichts dazu zu sagen, überhaupt sein eigenes Ich durchaus nicht hineinzumischen, was schon deswegen unthunlich wäre und sein müßte, weil er sich dadurch *zu einer mithandelnden Person* machen würde, ähnlich einem Maler, der seine eigene Gestalt im Vordergrunde, z. B. eines historischen Gemäldes, anbringt.

Mit anderen Worten: der Dichter bleibt außerhalb seines Werkes, seines Dramas stehen, *hinter ihm* gleichsam vollständig *verborgen*. Statt seiner treten die von ihm ausgesuchten Handelnden auf, *er bringt sie durch keine Art seiner dazwischentretenden Vermittelung zusammen*: sie begegnen sich selbst, treten einander gegenüber, suchen sich auf und entfalten ihre Gesinnungen, Leidenschaften, Bestrebungen und Charaktere im freundlichen oder feindlichen Zusammenwirken und Zusammenstoßen, vom Anfange bis zum letzten Augenblicke der in einzelnen Augenblicken oder Momenten vor sich gehenden Handlung.

Was den Dichter für seine Person anlangt, so wird er gleich dem Epiker die Personen und Charaktere, die er vorführt, *aus sich reden lassen*: er wird ihnen sein eigenes Gepräge aufdrücken. Und insofern hat auch er immer die Gelegenheit und Möglichkeit, seine Subjektivität anzubringen und sehen zu lassen; freilich nur auf diesem indirekten Wege und durch Schaffung der Personen nach seinem Bilde. Von der subjektiven Lyrik daher wird eine solche Ausprägung des Ichs weit abstehen.

§ 69. Dem Epiker wird die Entfaltung seiner Handlung um so leichter, als er im Verlaufe seiner Darstellung Gelegenheit hat, vermittelnd und erklärend mit eigenen Worten dazwischen zu treten, den Faden fortzuführen oder zu ergänzen: der Dramatiker ist gezwungen, die Entwickelung

des Ganzen, den Fortgang der Handlung selbst, die Aufeinanderfolge und den Zusammenhang der Szenen aus dem Stoffe heraus zu motivieren, herzuleiten und zurechtzurücken. Der Epiker erklärt das Zufällige; der Dramatiker muß, namentlich im ernsten Stile, alles vermeiden, was locker und lose ist, und einen gleichsam logischen Zusammenhang herstellen, aber doch mit strengster Objektivität dabei verfahren, also, ohne selbst einzugreifen, eins an das andere knüpfen.

Da aber die eigentliche Aufgabe der dramatischen Weise darin besteht, daß der Dichter lediglich die Handlung entfalten soll, damit sie ein schönes, wohlausgeführtes und genügendes Ganzes darbiete, so darf der Dramatiker in der Objektivität so weit gehen, oder mit solcher Kühnheit verfahren, dergestalt sich helfen oder der Entwickelung nachhelfen, daß er **die einzelnen Momente der Handlung zusammenzuziehen** berechtigt ist, **zeitlich sowohl als räumlich.**

Seine Freiheit ist folgende: er braucht sich weder streng und gewissenhaft an den Zeitraum zu halten, binnen welchem eine Begebenheit sich zugetragen hat, noch sich ängstlich an die Oertlichkeit anzuschließen, wo sie erfolgt ist oder eigentlich erfolgen konnte. Er braucht deswegen nicht so treu zu verfahren, damit er im stande ist, die Handlung überhaupt auf der Bühne **darstellbar** zu machen, ungehindert von Raum und Zeit, dem Ideal eines Ganzen nachstrebend, und in wenigen Stunden, auch an der nämlichen Stelle ausführend, was sonst ungleich weiter geschieden sein mochte. Das Ewige muß hier dem Zeitlichen vorgehen. Die kalte Berechnung des Verstandes tritt zur Seite, weil sie hier keinen entscheidenden Faktor abgiebt, wie ihn die Wirklichkeit zu fordern berechtigt wäre.

Natürlich darf auch der Epiker zu ähnlichen Freiheiten seine Zuflucht nehmen, doch wird es bei ihm seltener nötig sein, da er sich vermöge der obenerwähnten selbstthätigen Einmischung leicht zu helfen vermag. Der Verfasser eines Dramas dagegen wird häufig gezwungen sein, Zeit und Raum zu überspringen, damit er seinen Hauptzweck erreiche, der darin besteht, innerhalb weniger

Stunden auf der Schaubühne dasjenige zusammengedrängt zu zeigen, was zur Handlung gehört, wenn sie ein Ganzes bilden soll, eine Freiheit, die ihm bloß ein Kritiker mißgönnen wird, der von der Poesie nichts versteht. Denn häufig würde die Einhaltung der Wirklichkeit oder die strenge Beobachtung der geschichtlichen Reihenfolge in den einzelnen Szenen und Akten schlechthin die Abrundung und Fassung einer Handlung, somit auch die bühnengerechte Darstellung verhindern. Die Wirklichkeit weicht dann der höheren Wahrheit der Entfaltung. Die Poesie, welche, wie öfters bemerkt worden, allezeit ideale Zwecke verfolgt, darf sich solche Abweichungen von der Wirklichkeit und dem alltäglichen Gange der Dinge erlauben, weil sie eben Poesie ist und die Wirklichkeit bemeistert, ohne daß man einen Anstoß mit Recht statuiert, wenn eine Wahrscheinlichkeit außer acht gelassen worden.

Die einzige Vorsicht, die der Dramatiker zu beobachten hat, ist die, daß er bei den Veränderungen, die er an einer Begebenheit vornimmt oder vorzunehmen gezwungen ist (Veränderungen sind es allerdings in Rücksicht auf die prosaische Wirklichkeit), keine groben Verletzungen der Wahrscheinlichkeit sich zu schulden kommen läßt. Die Täuschung der Zuschauer, ihre Bezauberung, muß so gelungen sein, daß sie an dem Einzelnen keinen Anstoß nehmen: daß sie das Geschehende, wie es dargestellt wird, für eine so natürliche Entwickelung der Dinge ansehen, als ob alles gerade so, nicht anders, geschehen sei und nicht anders geschehen könne. Gelingt das dem Dichter, so werden ihm die Zuschauer, selbst wenn sie wissen, daß die Handlung doch sich anders zugetragen hat, ohne Einwurf die durch absolute Notwendigkeit bedingten und poetisch berechtigten Freiheiten gestatten. Nur der prosaische Kopf würde sich dagegen auflehnen, an die Wirklichkeit angeklammert.

Die Aufgabe des Dramatikers geht also dahin, das Ganze wie das Einzelne natürlich und folgerecht zu entwickeln, die Kühnheiten in der Zusammenstellung der verschiedenen Momente zu verdecken und einen Uebergriff oder eine Verletzung gegenüber der Wirklichkeit zur Nebensache zu machen, indem er die wesentlichen und entscheidenden Züge festhält, um die höhere Wahrheit der gesamten Dichtung zu behaupten.

Vierter Abschnitt.

Die Verwendung der drei Hauptgattungen.

§ 70. Die lyrische, epische und dramatische Gattung der poetischen Darstellung, wie sie uns schon das hellenische Altertum großartig in seiner Kunstweise überliefert hat, besitzen ihre feststehenden Umrisse, ihre bestimmte Zeichnung, ihre klare Färbung. Die Kunst, auf die Natur oder ihre natürliche Entwickelung gebaut, will das Gesetz, daß diese Hauptgattungen scharf auseinander gehalten werden, ich möchte sagen wie drei nebeneinander parallel laufende Linien, die sich nie berühren. Jede dieser Gattungen hat ihren scharfgesonderten Charakter, den sie nicht aufgiebt: was lyrisch ist, soll nicht episch sein, was episch ist, nicht lyrisch; ebenso was dramatisch ist, soll nicht episch sein, was episch ist, soll nicht dramatisch ausgeprägt werden; endlich soll auch das dramatische Gepräge nicht zur Lyrik sich gestalten, die Lyrik nicht in das Dramatische umschlagen. Kurz, diese drei verschiedenen Elemente, Lyrisch, Episch und Dramatisch, sollen jedes bleiben, was sie sind: sie dürfen nicht untereinander gemischt, nicht miteinander vertauscht, vermengt, verwechselt werden.

Die schon früher angegebenen Hauptkennzeichen genügen, daß man die drei Weisen leicht voneinander unterscheidet, wenn man die Ausführung eines Dichtwerks nach denselben prüft. Wir werden dann

finden, ob in diesem Punkt, und wie weit gegen die eine oder die andere Hauptweise gefehlt worden, wo nicht: ob das Lyrische lyrisch, das Epische episch, das Dramatische dramatisch ist. Jede Willkürlichkeit, jedes Schwanken in dieser Richtung hätten wir als eine größere oder kleinere Verletzung der Kunstregel zu betrachten, durch die jene Unterschiede festgestellt worden sind und festgestellt werden mußten, um der Reinheit des Kunstwerkes willen. Die genaue Beobachtung dieser Kunstregel ist fast so notwendig wie die Klarheit der Darstellung selbst, besonders da die letztere vielfach von der ersteren abhängt. Denn wirre Formen verhindern häufig die rechte Entwickelung der Gedanken und mit der rechten Entwickelung das volle und wahre Verständnis.

Weiß zumal der Schreibende selbst nicht, welche Hauptgattung als die seinem Stoffe angemessenste von ihm beobachtet werden soll, oder auch von ihm beobachtet wird, so darf es uns nicht wundern, wenn er das Rechte so wenig trifft, daß die Hörer oder Leser seines Produkts noch weniger wissen können, was der Verfasser zu charakterisieren beabsichtigt hat, und welche Dinge in Form zu kleiden, zu schildern und zu malen ihm eigentlich vor allem am Herzen gelegen haben möchte. Wird doch ein solcher im ungewissen tappender und in alle drei Kunstweisen hinüber und herüber pfuschender Autor nie zur Kunst aufsteigen, weil ihm die Kunstrichtung nicht bekannt ist. Ebensowenig wird es ihm gelingen, gerade diejenigen Züge vollkommen und klar zu veranschaulichen, die seinem Geist als Hauptziel vorgeschwebt haben; es mißlingt ihm, weil er die Mittel entweder nicht benutzt, oder nicht mit Sicherheit beherrscht, die ihn zu diesem Ziele am nächsten und gewissesten hinführen. Bunt durcheinander bringt er alles, darunter zwar wohl auch manches recht Interessante, aber das Rechte und dasjenige, was er vorzugsweise hervorzuheben gedachte, vielleicht am allerwenigsten oder am schwächsten.

Charakterisiert er also lyrisch, wo er es episch thun mußte, oder bringt er statt einer gemächlichen epischen Darstellung z. B. eine dramatisch kurze und gedrängte, auf einzelne Hauptakte beschränkte Entfaltung des Stoffes, so wird er seine Aufgabe schlechterdings in den vornehmlichsten Punkten verfehlt haben, im glücklichsten Falle hinter dem Kunstziele, dem klassischen, zurückgeblieben sein.

Wir sehen daraus wiederum bestätigt, daß, worauf Goethe schon mit dürren Worten nachdrücklich hingewiesen hat, die Kunst in ihrer höchsten und letzten Erscheinung Formsache sei. Daher wird selbst der größte Dichter nicht ohne seinen Schaden die Grenzlinien dieser drei Hauptgattungen verletzen; er wird durch Geist und Gehalt viel ausrichten können, um uns Ersatz für derartige Lizenzen und Fehlgriffe zu bieten, aber im stande wird er nicht sein, die Nachteile vollständig auszugleichen, die seiner Leistung anhaften müssen, weil sie gegen die Kunst verstößt.

Freilich, ein geistvolles Werk mit Fehlern wird dessenungeachtet stets mehr gelten und höher stehen als ein geistarmes, welches die Anforderungen der Kunst, also die Formaufgabe erfüllt hat und gleichsam bloß mit den Aeußerlichkeiten der Aufgabe fertig geworden ist.

§ 71. Die Kunst nämlich, welche ihre Trennung verlangt, hat diese drei Hauptweisen nicht nach Laune geschieden, sondern nach dem besonderen Ausdrucke, welchen die Kunst in jeder von ihnen gesucht und gefunden hat. Die Kunst hinwiederum stützt sich auf die besondere Natur dieses Ausdruckes, und die Praxis der Dichter selbst, welche mustergültig geworden sind, hat sich hierin die rechte Bahn gebrochen, ehe die Theorie nach Regeln suchte: so zuerst in Europa bei den alten Hellenen. Das Genie der Dichter dieses Volkes drückte einer jeden der drei Arten ihren eigentümlichen Stempel auf; dasselbe gab jeder einzelnen Gattung den ihr zukommenden Stil, und wie dieser Stil den allgemeinsten Beifall ehemals erworben hat, so ist er auch von den Klassikern der neueren Völker als der rechte erachtet worden.

Die Theorie also war es nicht, welche die eine oder die andere Weise bestimmte und festsetzte. Die Praxis war, seit Homer, längst bei den Hellenen vorausgegangen, ehe die Theorie nachfolgte, um bestimmte Gesetze von den Werken und Kunstleistungen der Poesie zu abstrahieren. Die mit der Natur Hand in Hand gehende Kunst hatte allmählich die besondere Ausdrucksweise gefunden, die für jede einzelne Art poetischer Darstellung nötig war, und der Beifall geistreicher Zeitgenossen hatte ihr die Mustergültigkeit verschafft: man wies auf den

Vorgang der Meister hin. Für das Lyrische war der lyrische Ausdruck durch die Praxis gewonnen worden, für das Epische der epische, für das Dramatische der dramatische. Die Teilnahme der Nation bewies am besten, daß die Poesie zu dieser Entwickelung nicht bloß berechtigt war, sondern daß man auch den glücklichen Treffer gethan hatte für die rechte Ausdrucksweise: für Gefühl und Betrachtung die Lyrik aufgestellt, für die Erzählung einer Begebenheit das Epos, für die Vorführung eines Geschehenden das Drama. Die späteren Kulturvölker folgten dem Beispiele der Griechen nach.

§ 72. Einerseits duldet die Kunst es nicht, daß diese drei Stilweisen miteinander vermischt werden. Denn die Kunst stellt entweder kein Gesetz auf, oder hält das aufgestellte fest, es müßte denn eine Verbesserung desselben eintreten können. Eine solche aber würde durch eine Vermischung der drei Hauptweisen so wenig herbeigeführt werden, daß die Vermischung vielmehr ein mutwilliger Umsturz oder eine Verwirrung der selbstgegebenen Gesetze sein würde.

Wenn man also willkürlich aus dem Lyrischen ins Epische überspringt, aus dem Epischen wieder ins Lyrische zurückgeht, oder wenn man plötzlich auf eine epische Partie ein Stück lyrische Darstellung folgen läßt, oder auch aus der dramatischen Weise in die dem Epos eigentümliche fällt, vielleicht sogar bald episch, bald lyrisch, bald dramatisch in dem nämlichen Produkte sich bewegt, so ist das nicht eine erlaubte Freiheit, die man mit dem „varietas delectat“ schützen könnte, sondern ein ausgemachter Fehler gegen die drei streng geschiedenen Stilweisen.

Sobald wir daher ein Gedicht angekündigt finden, dessen Titel heißt: „Ein episch-lyrisches Märchen“, oder „Ein lyrisches Drama“, oder „Ein lyrisches Epos“ und dergleichen, wie es neuerdings nur allzuhäufig vorgekommen ist, so wird man von vornherein das größte Mißtrauen gegen den Wert der so angekündigten Leistung zu hegen berechtigt sein. Wir dürfen fast mit voller Gewißheit voraussetzen, der Autor werde gegen die Kunstvorschrift gefehlt, etwas Kunstwidriges, Stilwidriges hervorgebracht haben, sei es, daß es außer seiner Kraft gelegen, ein reines Gedicht nach einer der drei Hauptstilarten zu schaffen (vielleicht weil er den gewählten Stoff nicht zu beherrschen und zu gestalten vermochte, oder weil der Stoff selbst ungeeignet war); oder sei es, daß er aus Unwissenheit, also

aus bloßer Unbekanntschaft mit der Kunstform gegen die Kunstform sich vergangen hat. Der letztere Grund ist heutzutage der häufigste. Unsere Poeten glauben, sie brauchen keine Theorie, und fühlen sich in ihrem selbstgefälligen Trotze auf ihre Begabung so erhaben über Regeln, daß sie es überflüssig finden, mit ihnen sich überhaupt bekannt zu machen.

§ 73. Anderseits aber ist die Verletzung dieser Kunstvorschriften ein wirklicher Fehler um so mehr, als es gar keine Veranlassung zur Untereinandermischung der drei Stilarten, gar keinen Grund giebt, um kunstwidrig, stilwidrig zu verfahren.

Es braucht nämlich die Einheit der drei verschiedenen Hauptgattungen deswegen nicht verlassen zu werden, weil eine jede einzelne Hauptgattung die Aufnahme der beiden anderen erlaubt, natürlich unter vorgeschriebenen Grenzen, in gewisser Unterordnung derselben, mit vorherrschender Berücksichtigung der gewählten und an die Spitze gestellten Hauptgattung. Die letztere, die einmal bevorzugte Hauptgattung, muß die bevorzugte bleiben.

Der Lyriker wird also das epische sowohl als das dramatische Element in seine Darstellung aufnehmen oder für seine Darstellung benutzen, ebenso der Epiker dem lyrischen und dramatischen Elemente seine Aufnahme nicht versagen; ebenso endlich auch wird der Dramatiker (wenn er kunstweise ist) das lyrische und epische Element nicht von sich ausschließen; aber alle drei Hauptgattungen müssen dabei sich selbständig erhalten, und jede einzelne Stilweise darf die beiden anderen bloß zur nützlichen Mitwirkung heranziehen, das heißt: sie dürfen nicht alle drei in dem nämlichen Dichtwerke gleich- oder nebeneinandergestellt werden, sondern jede einzelne Hauptweise muß die beiden anderen als bereichernd und schmückend sich unterordnen und anbequemen.

Mit anderen Worten: der Lyriker wird das epische und das dramatische Element für seine Zwecke umarbeiten oder vielmehr so verarbeiten, daß unter seiner Hand dem

epischen und dramatischen Anteile an seiner Dichtung eine lyrische Farbe gegeben wird, während der lyrische Grund- und Hauptcharakter des Ganzen unverändert bleibt, seine vorwiegende Bedeutung durchweg festhält. Noch genauer: das epische und dramatische zur Benutzung von ihm herbeigezogene Element wird gleichsam mit einer lyrischen Tinte ausgestattet, lyrisiert oder mit dem Lyrischen verschmolzen. Ebenso wird der Epiker verfahren: er wird das lyrische und dramatische Element seinerseits in die epische Weise umsetzen, so episch als möglich ausprägen. Endlich wird auch der Dramatiker das von ihm aufzunehmende epische Element dadurch umgestalten, daß er demselben die charakteristische Breite des Epischen beschneidet und bloß die Hauptmomente der zu erzählenden Begebenheit aushebt, andeutet und zeichnet; das lyrische Element dagegen wird er ebenfalls an der rechten Stelle, das heißt, an einer Stelle, wo die Handlung gleichsam stillsteht, als ein von der fortschreitenden Handlung abgesondertes Lied einschalten und außerdem die auftretenden Personen nur in denjenigen Fällen lyrisch sich ausdrücken lassen, wo die Charaktere in bestimmten Lagen ihre Gefühle, Ansichten und Gesinnungen subjektiv offenbaren sollen, wo sie urteilen, richten sollen über das, was vorgeht. Und zwar können sie das oft leidenschaftlich, geradezu lyrisch thun, wo die höchste Erregung ihres Gemüts eingetreten ist. Aber auch der Dramatiker wird in der Hauptsache dramatisch bleiben, wie der Lyriker lyrisch, der Epiker episch bleibt.

Mithin ist die Regel so festzustellen: „Jede einzelne Stilweise bedient sich der beiden anderen, sobald sie will, zu ihrer eigenen Vervollständigung, verläugnet aber nirgends ihren Grundcharakter; sie läßt die beiden anderen zu, um ihre eigene Fülle und Bedeutsamkeit desto besser zu entfalten; sie schmückt sich mit den beiden anderen Elementen, um sich selbst in vollerem Reize zu zeigen. Also behält das Lyrische, Epische und Dramatische über-

all seine besondere Hauptfarbe fort; der Grundstil bleibt, was er sein wollte, lyrisch, episch, dramatisch, immer nur eins".

Die zur Hauptfarbe hinzugenommenen beiden anderen Farben dürfen die Hauptfarbe oder die Grundfarbe nicht umstoßen oder übermalen; so verlangt es die Vorschrift der auf die Natur gestützten Kunst. Denn wo die untergeordnete Farbe die Hauptfarbe, welche die vorherrschende sein soll, zu überwiegen droht, oder wo die Hauptfarbe mit der Nebenfarbe gleichgestellt wird, da ist allemal ein Fehler begangen worden; die eine Stilweise hat entweder in die andere einen Uebergriff gethan, oder sie hat sich mit der anderen verwirrt, indem sie zu selbständig aufgetreten, unvermittelt geblieben, einseitig hervorgetreten ist. Denn durch jede ungenaue Handhabung der drei Elemente verändert sich der gesamte Ton der Darstellung und erhält ein buntes, aber nicht der Aufgabe entsprechendes Gepräge; man glaubt einen Pfuscher zu sehen, der in alle möglichen Weisen hineinpfuscht, weil er sich nicht anders zu helfen weiß und die Variation für das Beste erachtet, indem ihm die Mannigfaltigkeit ein größeres Interesse zu bieten scheint. Dieser Schein ist indessen ein leerer; er beruht auf oberflächlicher Auffassung der Kunstgestaltung, auf mangelhaftem Geschmacke.

Wie der Lyriker sich das epische und dramatische Element kunstgerecht unterordnet und zur vorteilhaften Bereicherung seiner Weise hinzunimmt, zeigt durch ein treffendes Beispiel der alte Pindar in seiner ausführlichen „vierten Pythischen Ode". Hier wird der Argonautenzug in lyrischem Fluge nicht sowohl erzählt als in lebendigen Gruppen vorgeführt, während einzelne Figuren dramatisch vortreten, ihre Ziele und Gesinnungen aussprechen und handelnd ihre Handlungen motivieren, rechtfertigen, bestimmen. Der lyrische Grundcharakter beherrscht dabei die anderen zwei Elemente, die innere und äußere Form festhaltend.

Wie der Epiker ferner zu den anderen beiden Elementen zu greifen hat, darüber belehrt uns am besten Vater Homer, der in seinen Epen die Helden oft mit lyrischen Ergüssen, betrachtend und erwägend, klagend oder zürnend in Reden vorführt; oft zugleich die Helden auf dramatische Weise den Zustand der Dinge beratschlagend und danach handelnd darstellt, nicht jedoch mit der Schärfe und Freiheit des Dramas, sondern gemildert und in ruhiger Beschaulichkeit der Verhältnisse, in allmählicher Aufeinanderfolge der erzählten Momente, welche der Epiker stets mit ordnendem Geiste beleuchtet und aufreiht. Dieser Charakter des in das Epische gleichsam übersetzten dramatischen Elements läßt sich namentlich kennen lernen aus dem neunten Buche der „Ilias", wo Agamemnon mit den Heerführern sich darüber berät, wie Achill besänftigt werden könne, und

wo alsdann die abgeschickten Helden eine lange Diskussion mit Achill in dessen Zelte haben. Ein glänzendes Beispiel dieser Art giebt auch das erste Buch der „Ilias", wo Achill und Agamemnon sich im Redestreite bekämpfen; eine unvergleichliche episch-dramatische Szene.

Endlich von seiten des Dramatikers, über die Verwendung der anderen beiden Elemente, geben uns den reichsten Aufschluß die tragischen und komischen Stücke der attischen Poeten. Der dramatische Charakter zunächst bleibt bei ihnen durch den Grundvers, den jambischen Sechsmesser, gesichert; das lyrische Element vertritt vorzugsweise der Chor durch eingeschaltete Gesänge, zuweilen auch eine und die andere Person; das epische Element bringt der erzählende Bote, doch in dramatischer Umarbeitung. Unser Schiller, namentlich in der „Braut von Messina", hat die zwei nichtdramatischen Elemente, unter diesen hauptsächlich das lyrische, wieder im deutschen Drama hervorzuheben angefangen; im Lustspiel hat Platen durch „Gabel" und „Oedipus" die musterhaftesten Umrisse gegeben.

Fragt man schließlich, ob die achtlosen Dichter durch erwähnte Uebergriffe und Verletzungen der drei Stilweisen einen Schaden anstiften, so kann man es bejahen, insofern sie (abgesehen von dem Umstande, daß sie mit unkünstlerischen Eintagsprodukten die Summe der Litteratur unnütz anschwellen) durch ihre haltlose Darstellungsweise den Geschmack des Publikums verderben, welches ohnehin geneigt ist, die bunte Mannigfaltigkeit vorzuziehen, eines augenblicklichen Genusses wegen, um dann wieder nach einem anderen Eintagswerke mit gleicher Begierde zuzulangen. Im allgemeinen indessen bringen dergleichen Mißgriffe für die Entwickelung der Litteratur keinen Nachteil; denn die gegen die Kunst streitenden Produkte stellen sich bald als Mißgeburten heraus und bestätigen nur die Regel. Urteilen wir frei: Alles muß nach und nach versucht werden, damit ein Volk endlich durch seine wirklichen Meister auf die wahre Kunsthöhe erhoben werde und überall, in den kleinsten Punkten wie in den wichtigsten, Klarheit herrsche. So trifft eigentlicher Schaden nur die verkehrt arbeitenden Dichter selbst; ihre Werke sind mehr oder weniger verfehlt, gehen deshalb unter, und die darauf gewandte Mühe ist verloren.

Von den Uebergriffen der Künste ineinander ließe sich bei dieser Gelegenheit viel sagen; ganz ähnlich sind die Fehler, die man auch hier, wegen Nichtachtung der Grenzlinien, begeht.

§ 74. Wie demnach die Einheit des poetischen Sprachkunstwerks dadurch zerstört wird, daß man aus einer Stilweise (Hauptgattung) in die andere fällt, so wird ein harmonischer Gesamteindruck der poetischen Darstellung dadurch

erzielt, daß die eine, oder auch zwei von den drei Hauptgattungen der anderen oder dritten ihre Selbständigkeit dienend und mithelfend unterordnen. Und zugleich wird, wie gesagt, die Wirkung der einzelnen Hauptstilart durch eine derartige richtige Mitwirkung gesteigert und vervollkommnet. Wo indessen das unterzuordnende Element zur Begünstigung einer oder der anderen Hauptgattung nichts fruchten würde, da läßt man es besser beiseite und bleibt bei der einen gewählten Hauptgattung stehen.

Denn die Aufgabe des Künstlers geht dahin, den rechten, zugleich auch den vollsten Eindruck seines Produkts zu erzielen. Genügt für diesen Zweck die eine Stilweise, so wäre es überflüssig, das Element der zweiten und dritten zu Hilfe zu rufen.

Ja thöricht wäre es geradezu, wenn man den unnützen Zusatz der anderen Elemente nicht fernhielte. Der Zusatz würde dann die gewählte Hauptstilart vielleicht schwächen. Denn wohl kann es sich treffen, daß eine Schwächung des Eindrucks durch Erweiterung der einfachen Hauptgattung der Darstellung da herbeigeführt würde, wo die einfache Weise selbst schon den rechten Eindruck bewirkt, wo sie nicht bloß ausreicht, um einen leidlichen und allenfalls genügenden Eindruck hervorzurufen, sondern wo sie erschöpfend ist.

Wovon aber hängt jedesmal die Entscheidung in diesem Punkte ab? Offenbar von dem Stoffe selbst und seiner Mächtigkeit. Erlaubt nämlich der Stoff eine reichere und vielseitigere Ausführung, so wird der Dichter dazu greifen; erlaubt er es nicht, so wird er bei der einfachen Hauptdarstellungsweise stehen bleiben. Geschmack und Urteil (Verstand überhaupt) entscheidet über dies Erlaubt- und Nichterlaubtsein.

§ 75. Aus der obigen Erörterung, die drei Hauptarten betreffend, ergiebt sich zunächst die Beantwortung der Frage, unter welche Hauptgattung poetischer Darstellung die bekannten Formen der **Romanze** und **Ballade** gehören.

Von selbst nämlich widerlegt sich nach dem Gesagten die Annahme vieler Aesthetiker, daß die Romanze und Ballade geradezu und schlechthin unter die epische Hauptdarstellungs-

art gerechnet werden müßten. Es ſpringt in die Augen, daß dieſe Formen, vorausgeſetzt, daß ſie richtig gehandhabt ſind (d. h. der Kunſtvorſchrift gemäß, welche die drei Hauptſtilarten geſondert hält), unter keine andere Hauptgattung fallen können als unter die lyriſche. Denn in der guten und echten Ballade, wie in der wohlausgeführten Romanze, iſt und muß das lyriſche Element das vorwiegende und vorherrſchende ſein.

Der lyriſche Charakter alſo ſteht für dieſe Formen obenan; dann folgt der epiſche Anteil, oft auch der dramatiſche, eingemiſcht dergeſtalt, daß dieſe beiden Elemente in das lyriſche Element umgeſetzt, umgearbeitet und bloß mitwirkend auftreten. Kurz, die Romanze und Ballade behaupten den geſangartigen Charakter des Lyriſchen, indem das Epiſche darin kürzer und bewegter als im rein Epiſchen gehalten iſt, das Dramatiſche mit dem Lyriſchen dergeſtalt verſchmolzen erſcheint, daß es von ihm nicht abgelöſt, im Vortrage nicht geſchieden werden kann.

Eine epiſche Ballade würde ein Unding ſein. Denn es kann ebenſowenig eine rein erzählende Ballade geben, als es eine rein dramatiſche Ballade giebt, worin die zu Grunde liegende Handlung in der ganzen Weiſe des Dramas als geſchehend vor unſeren Augen abgeſpielt werden müßte. Ohne Vorwiegen des lyriſchen Elements würden dergleichen Gedichte rohe und wohl geradezu proſaiſche Entfaltungen ſein, weil ſie des Gemüts entbehrten, ſtarr und hölzern ſich ausnehmen und bloße kalte Berichte vorbrächten. Mithin kann in Romanze und Ballade weder das epiſche noch das dramatiſche Element die erſte Stelle einnehmen. Was bleibt übrig? Das lyriſche Element mit der Unterordnung der beiden anderen Elemente, und dieſer Umſtand iſt es, welcher Romanze und Ballade, was auch unſere Theoretiker ſagen mögen, in die Gattung der lyriſchen Produkte einreiht.

Verwechſeln wir nicht die Begriffe, um den bloßen Schein oder eine hergebrachte Meinung zu retten!

Freilich findet man in unseren Tagen, wo die Kunstgesetze mißverstanden und aufgelöst sind, eine Menge für Romanzen und Balladen ausgegebener Darstellungen, worin das epische und lyrische Element zusammengewürfelt, oder das lyrische vom epischen erdrückt ist. Aber diese Produkte gehen nicht von Meistern aus, sondern von modernen Stümpern und Halbdichtern, welche mit dem Charakter der Kunstform theoretisch wie praktisch unbekannt waren und in das Blaue versifizierten und strophisierten. Vergegenwärtigen wir uns dagegen die volkstümlichen Balladen und Romanzen von G. Bürger („Das Lied vom braven Manne", „Der Kaiser und der Abt"), ferner die Schillerschen Meisterstücke („Die Bürgschaft", „Der Gang nach dem Eisenhammer" u. s. w.), auch jene den Schillerschen gleichstehenden Produkte dieser Gattung von Goethe; untersuchen wir die verschiedenen Bestandteile dieser Meisterstücke nach den Regeln, die wir oben über Trennung und Verschmelzung der drei Hauptstilarten aufgestellt haben: so werden wir bei der Auseinanderlegung der Bestandteile leicht zu dem Resultat gelangen, daß der *lyrische Grundcharakter* von Bürger, Schiller und Goethe *überall bewahrt ist*. Denn das Epische in diesen Gedichten sehen wir mit kurzen Strichen vorgeführt, als gälte es den Stoff klar darzulegen, das Geschehene zu dem Zwecke weiterer Betrachtung zu entwickeln und an dasselbe die dem Lyriker eigentümlichen Gefühle und Vorstellungen anzuknüpfen. Auf dramatische Weise aber sehen wir die Ausbreitung des Geschehenen nur insoweit bewerkstelligt, als die eingeführten Personen selbst über die vorzüglichsten Momente sich auslassen, im Wechselgespräch, in Frage und Antwort, in Bestimmung und Widerspruch, wodurch das Geschehene möglichst mit prägnanter Skizzierung als ein eben Geschehendes hingestellt wird.

Mit einem Wort: wir finden, daß in jenen Meisterstücken das *lyrische* Element auf gleiche Weise im Vordergrund steht wie in Pindars „vierter Pythischer Ode", deren ich § 73 gedacht habe, eine Ode, die man, was diesen Teil des Gedichts betrifft, auch eine Ballade nennen könnte.

In einem Nebenpunkte erscheint übrigens das lyrische Element von dem dramatischen nicht so streng geschieden, als man gemeinhin annimmt. Darin nämlich zeigen sich die beiden Elemente gleichsam verwandt, daß die Lyrik, um ihrer Lebendigkeit und Anschaulichkeit willen, gleich dem Drama alles womöglich in die Gegenwart hereinrückt und im Präsens aufzutreten liebt. Nicht so ist es mit dem strengen Epos. Der Epiker bleibt vornehmlich auf die Vergangenheit angewiesen; er pflegt daher ohne Sprünge alles in gemächlicher Aufeinanderfolge anschaulich zu berichten und, soweit der epische Grundcharakter rein auftritt (das heißt, ohne Zuziehung der anderen beiden Elemente), immer in dem Tempus der Vergangenheit sich auszudrücken. Homer giebt dafür das beste Beispiel. Spätere, die

das Epos nicht von seiner ursprünglichen Reinheit begriffen, wichen davon ab, viele nicht zum Vorteil ihrer Werke. Häufig erzählten sie im Präsens, in der Meinung, sie erzählten um so lebendiger und anschaulicher, während es eine Art Mißbrauch war, das Geschehene in die Gegenwart zu versetzen, zumal wenn sie diese Freiheit übertrieben anwandten, wie manche neuere Historiker, die aus dem praesens historicum gar nicht herauskommen können.

Zur weiteren Bestätigung unserer Ansicht von Romanze und Ballade dürften auch die nächsten Paragraphen dienen, die von ähnlichen Bestimmungen handeln, im Anschluß an das über die drei Hauptdichtgattungen Festgestellte.

§ 76. Einer gleichen gesetzlichen Mischung zur Vervollständigung des einen Hauptelements, das wir bevorzugen, muß auch die sogenannte **beschreibende (deskriptive)** und die **lehrende (didaktische)** Dichtungsweise dienen und unterworfen werden. Beide Darstellungsarten nämlich sind bloße **Unterarten**, d. h., sie dürfen nicht selbständig als Hauptarten auftreten, die eine gehindert durch diesen, die andere durch jenen Grund. Indem sie also bloße Unterarten sind, müssen sie für den poetischen Zweck so angewendet werden, daß wir sie den drei Hauptarten der dichterischen Darstellung dienend unterordnen, ohne daß sie eine ebenbürtige Stellung, wie diese Hauptarten, erlangen.

Es giebt nämlich keine beschreibende Poesie im eigentlichen Sinne des Wortes. Beschreibung ist nicht Dichtung, sondern einfache Schilderung, Aufzählung von Eigenschaften, Zusammenfassung einzelner Züge, Angabe bunter Momente und Sammlung von Farben. Produkte also, welche bloß beschreiben, mögen zwar auf poetische Weise beschreiben, aber poetisch sind sie selbst nicht.

Denn steht diese Beschreibung selbständig da, so fragt man, wozu das Produkt dienen soll: eine für die Poesie vernichtende Frage. Vor allen Dingen forschen wir nach dem, womit die Beschreibung zusammenhängt. Ja, selbst in dem Falle, wo die Beschreibung ein ganzes Bild in Abrundung giebt, würde dieses Bild gleichwohl, als eine isolierte Erscheinung, keinen eigentlich poetischen Eindruck auf uns hervorbringen, keinen Eindruck, wie wir ihn von einem Ganzen für unsre Stimmung, Anschauung und Befriedigung fordern.

Die lehrende Poesie ihrerseits befindet sich in keiner besseren Lage. Denn auch sie ist als solche keine Poesie. Auch sie kann daher, um Poesie zu sein, nicht selbständig oder isoliert auftreten: sie sinkt zur Prosa herab, wie wir unten sehen werden.

Tritt sie isoliert auf und entfaltet sie sich selbständig im sogenannten **Lehrgedicht**, so nimmt sie zur eigentlichen Poesie einen so tiefen und untergeordneten Rang ein, daß ihre Werke zwar als Kunstwerke der Sprache, aber nur als **halbpoetische** betrachtet werden können. Trotz ihrer Versifizierung gehören Lehrgedichte einer niedrigen Gattung an, welche der Prosa näher als der Poesie steht.

§ 77. Die beschreibende Poesie thut, da sie ihren Stoff aus dem Gebiete der äußeren Natur nimmt, aus der sichtbaren Schöpfung, aus dem Reiche des Himmels und der Erde, nichts weiter, als daß sie schildert, zeichnet, malt, unterrichtet. Diese Aeußerlichkeiten, so schön und anschaulich sie als solche sein mögen, stehen dann, wenn sie für sich hingestellt sind, abgerissen und gleichsam in der Luft da, weshalb sie entweder als zwecklos erscheinen oder die Phantasie, besonders wenn sie von größerem Umfange sind, in einer Weise ermüden und langweilen, daß diese Darstellungen in ihrer Vereinzelung uns als **tot** vorkommen.

Wir können höchst anschaulich und lebhaft beschreiben, indem wir mit dem sprachlichen Farbenpinsel an die Phantasie uns wenden und diese in den Stand setzen, das Beschriebene, Geschilderte, Gemalte sich so deutlich als möglich darzustellen. Das ist eine vortreffliche Eigenschaft der Sprache, welche die bildenden und zeichnenden Künste, wie oben dargethan, für das Kunstwerk der Sprache entbehrlich macht oder wenigstens einen gewissen Ersatz ermöglicht. Wirkt doch die Beschreibung dahin, den Mangel des wirklichen Vorhandenseins eines Gegenstands, den wir vielleicht noch nie, wenigstens nicht in der oder jener Weise gesehen haben, unserm geistigen Auge zu ersetzen und diese oder jene merkwürdige Erscheinung uns dergestalt vorzuführen, daß wir sie zu sehen glauben, uns als gesehen vorstellen können. Den Aufgang der Sonne und des Mondes vermag uns der beschreibende Autor vorzuführen, die Wolkenzüge des Aethers, die Schatten des Waldes, den Frühling, den Sommer,

den Herbst und Winter in ihrem mannigfaltigen Wechsel, die Vögel der Luft und die Tiere des Erdbodens, das tosende wie das ruhige Weltmeer, den Sturm und das Ungewitter des Festlandes über Höhen und Tiefen: alles dieses in allen eigensten Erscheinungen kann er beschreiben und ausmalen wie ein Meister der Malerkunst, der uns diesen oder jenen Gegenstand auf der Leinwand unmittelbar vor Augen stellt.

Die Isoliertheit dieser Beschreibungen aber würde uns zu der Frage zwingen: wozu dienen dergleichen Malereien? Was haben wir davon? Einen sehr einseitigen, antworten wir, einen nutzlosen Eindruck, wenn wir auf die Beschreibung allein verwiesen bleiben. Wir wissen dann entweder sehr wenig oder nichts mit ihr anzufangen. Der lange Umfang vollends, welchen derlei Beschreibungen erhalten, wenn sie für sich bestehen, mutet der Phantasie des Hörenden oder Lesenden viel zu viel zu; der Phantasie wird in solchem Falle aufgegeben, Bild an Bild zu reihen und mit dieser Reihe von Umrissen sich zu beschäftigen; je länger dies dauert, desto mehr wird die Phantasie geplagt und in Anspruch genommen, bis sie der Anregung erliegt, nicht mehr sieht, sondern einschlummert, weil ihr keine Erholung vergönnt ist. Der Geist vermißt das Leben an dergleichen Sachen, sie fangen notwendig an, ihm gleichgültig zu werden; wir kehren der Beschreibung gelangweilt den Rücken zu und haben sie bald wieder vollkommen vergessen.

§ 78. Denn das Leben der Beschreibung an sich genügt keineswegs; dieses ihr Leben muß mit dem **inneren Leben des Menschen** in Verbindung und Wechselverkehr gesetzt werden. Kurz, die von dem Dichter gebrachte Beschreibung muß **nicht um ihretwillen** da sein wollen, sondern einem bestimmten Zwecke dienen, wenn sie die rechte Wirkung hervorbringen soll, die er von ihr erwartet, und die er im Auge hat. Dies wird dadurch erreicht, daß die äußeren Erscheinungen, die uns durch die Sprache geschildert und vorgeführt werden, irgend eine Beziehung auf das Seelenleben erhalten.

Wie majestätisch auch (um ein Beispiel zu bringen) die Sonne aufgehen mag, steht man gedankenlos vor dem Schauspiel und denkt nicht an den Tag und seine Herrlichkeit, welche der Sonnenaufgang verheißt, so wird die bloße Naturerscheinung keinen besonderen Eindruck auf uns machen, sondern etwas Gleichgültiges sein, uns kalt lassen wie etwas Alltägliches, das wir zu sehen gewohnt sind, und wobei wir uns nicht viel mehr denken. So wie im wirklichen Leben;

nicht anders aber wird es sich mit der Schilderung des Sonnenaufgangs, mit der durch Worte beschriebenen Naturerscheinung verhalten; ohne Beziehung auf die Welt und uns selbst dargestellt, mag sie noch so reizend sein, würde sie doch als ein Vorgang dastehen, der eines mehr als alltäglichen Interesses ermangelt.

Zu den umfangreichsten Werken, welche sich die Beschreibung der Natur zur Aufgabe gesetzt haben, gehören „die Jahreszeiten" des englischen Dichters Thomson. Das Buch würde nie Leser gefunden haben, wenn der geistvolle Verfasser sich nicht bemüht hätte, seinen Schilderungen ein möglichst geistvolles Fundament zu geben. Und wo letzteres mangelt (denn überall war es ihm nicht möglich, die Beschreibung geistig zu beleben), da stellt sich auch sofort die fehlerhafte Seite der deskriptiven Weise dar: Langeweile sucht uns heim.

Der „Frühling" von E. Christ. von Kleist enthält mancherlei lebendige, anziehende und hübsche Partien.

Wir gelangen also zu dem Satz: die reine Naturmalerei ist Nebensache des Dichters, weil sie allein außer stande ist, eine dichterische Wirkung auszuüben, vielmehr nur dadurch wirken kann, daß sie als Zierde sich an eine Hauptform der Darstellung anschließt.

Hören wir daher, was man häufig sagt: „dies oder jenes lyrische, wohl auch epische Gedicht hat doch wenigstens einige nette und wunderliebliche Naturschilderungen, mag es sonst auch ohne Gehalt sein", so wissen wir aus obiger Bestimmung, was wir von einer derartigen Kritik zu halten haben. Was klassisch ist, muß in allen Stücken sich vollendet ausweisen. Von Matthisson haben wir dergleichen einseitige, im lyrischen Tone gehaltene mangelhafte Landschaftsmalereien. Auch Nikolaus Lenau ist dieses Punktes wegen weit überschätzt worden; er malt mit einem feinen Pinsel, aber diese feinen Malereien stehen häufig so isoliert, daß es schwer ist, einen Zusammenhang mit dem Ganzen für dieselben ausfindig zu machen.

§ 79. Hieraus folgt, daß die beschreibende Poesie, ihrem Wesen nach, nur berufen ist, als Beihilfe für die drei Hauptgattungen poetischer Darstellungsweise zu dienen, wofern sie die rechte Wirkung erzielen soll, die darauf beruht, diese Hauptgattungen durch ihren Hinzutritt zu schmücken und reicher auszustatten.

Die epische Poesie steht in der Benutzung der beschreibenden obenan. Sie hat Gelegenheit, mit Naturbeschreibung und Schilderung von Oertlichkeiten, beobachteten Erscheinungen und äußerlichen Gegenständen im weitesten Umfange sich zu befassen, und hat zugleich

die meiste Veranlassung dazu. Auf welche Weise und in welcher Ausdehnung die Beschreibung bei dem Epiker ihren Platz einnehmen soll, lehrt vor allen anderen Homer durch seine Schilderungen der Schauplätze, auf welchen eine Begebenheit sich zuträgt, namentlich auch durch seine herrlichen aus dem Reiche der Natur geschöpften Gleichnisse. Nächst ihm Dante und Ariost, der letztere im Erzählen kein geringerer Meister als Homer; Goethe in „Hermann und Dorothea", im „Reineke Fuchs" und in seiner Prosa.

Die lyrische und dramatische Poesie werden sich natürlicherweise ebenfalls der Beschreibung als eines nützlichen Beiwerkes bedienen, aber stets mit sorgfältiger Beziehung auf den Hauptstoff: bei dem Lyriker zeigt sie sich auf das Gefühl und die Empfindung der Seele gerichtet, bei dem Dramatiker auf die Oertlichkeit, auf äußere Beziehungen und Verhältnisse hinweisend.

Vornehmlich steht die Beschreibung der Natur mit dem Naturgefühle des Menschen in innigster Verbindung, wenn diese Beschreibung anders recht ausgeführt, gut angebracht und gelungen ist. Alexander von Humboldt hat im zweiten Bande seines „Kosmos" unter allen Autoren zum ersten Male eine besondere Untersuchung darüber angestellt, „wie das Naturgefühl des Menschengeschlechts" in Prosa, Poesie und in anderen Mitteln des Ausdrucks, und zwar „von den früheſten Zeiten bis auf die christliche Welt" sich ausgesprochen hat (S. 1—75, mit dem besonderen Abschnittstitel „Dichterische Naturbeschreibung").

§ 80. Wie also die beschreibende Poesie nicht selbständig auftreten kann, wofern sie Poesie bleiben soll, sondern sich unter Einschränkung ihres Gebietes an die drei Hauptstilarten anzuschließen hat, so gilt das nämliche von der **lehrenden Poesie**, der **didaktischen** oder mit einem anderen griechischen Ausdruck der **ethischen** (sittlichen, sittlich lehrenden).

An und für sich indessen ist auch das didaktische Element durchaus nicht ein unpoetisches; vielmehr fällt es, wie das beschreibende, nur dadurch von seiner ursprünglichen Höhe herunter, daß es sich allein, wie es oft geschieht, als eine selbständige Gattung hinstellt. Denn das Didaktische hat immer einen poetischen Grund und Boden, wenn es aus dem Gemüte entspringt, mithin gleichen Ursprung mit der Lyrik hat, aus gleicher Quelle eigentlich hervortritt. Wie also der lyrischen überhaupt, so kann auch der didak-

tischen Poesie insbesondere die Wärme keinesfalls abgesprochen werden, weil die Wärme des Gemüts auch bei ihr vorauszusetzen ist, auf sie übergehen kann.

Dieser letztere allgemeine Satz ist sehr wichtig und muß bei der Beurteilung des didaktischen Elements deswegen scharf ins Auge gefaßt werden, weil es ein häufiger Irrtum einseitiger Köpfe ist, alles und jedes Didaktische als etwas Prosaisches zu verwerfen, mithin auch die Unterordnung dieses Elements unter die eine Hauptart, namentlich unter die lyrische. Die Liebhaber der Volkslieder sind es vorzugsweise, die sich auf diesen Irrtum versteifen, indem sie in der Volkspoesie angeblich eine völlige Entsagung vom Didaktischen finden. Sie nennen es verächtlich das Lehrhafte und behaupten, die Lehre sei lediglich Sache der Prosa. Allein, wie gesagt, die didaktische Poesie entspringt eigentlich, wie alle Poesie, aus dem fühlenden Innern des Menschen, so daß sie nicht schlechtweg einen prosaischen Charakter hat.

Ist nämlich das Gemüt erregt oder angeregt (begeistert), so fängt es an zu betrachten und zu erwägen: die Empfindungen verklären sich zu bestimmten Gedanken, es entsteht eine Ansicht (ein Urteil). Die bestimmte Fassung dieser gewonnenen Ansicht aber, die aus der Erwägung einer zum Nachdenken angeregten Seele hervorgegangen ist, wird häufig die Form einer Lehre haben, als ein *Lehrspruch* sich darstellen, als ein allgemeiner Gedanke hervortreten. Denn es kann nicht fehlen, daß die Lehre oder eine weise in Worte gefaßte Ansicht oftmals die Folge oder der Kern einer Betrachtung ist, die in ernster Stimmung wurzelt.

Soll etwa der Dichter einen so gefaßten lehrreichen oder lehrhaften Gedanken zurückhalten, abweisen und verschweigen, wie gewisse ausschließliche Anhänger einer Art von Volksliederei, namentlich der schwäbischen Richtung und ihrer Nachäffer, neuerdings gefordert haben? Gewiß nicht; die Gefühlspoesie ist ebenso schwächlich wie die Gefühlspolitik im praktischen Leben.

§ 81. Zur Fassung von Gedanken gehört allezeit eine gewisse Aufregung und Bewegung des Gemüts, während Abspannung und Mattigkeit nichts hervorbringt, also auch keinen didaktischen Gedanken. Doch ist es freilich keine unbedingte Notwendigkeit, daß das gewonnene Ergebnis

des Gedachten stets eine poetische Färbung hat. Denn die aus der Erregung des Gemüts hervorgehende Erwägung kann sich, so oft sie einen bestimmten Zweck im Auge hat, lossagen von jeder Wärme und Begeisterung, ja, gewissermaßen eine kalte sein, insofern sie zur reinen Verstandessache wird.

In diesem Falle wird der Erwägende bloß darauf ausgehen, Gedanken zu fassen und das Gedachte lediglich in einer klaren Form zu fixieren, folglich mit dem Prosaiker zusammentreffen.

Schon früher, wo die inneren Unterschiede zwischen Poesie und Prosa auseinandergesetzt worden sind, haben wir gesehen, daß der Prosaiker in seinem Zwecke wesentlich von dem Dichter abweicht. Wenn nun der letztere von der Phantasie so weit sich lossagt, daß er bloß scharfen und klugen Gedanken und ihrer bestimmten Verkörperung nachsinnt, um diese dem Publikum vorzulegen, so wird er zum besonnenen oder nüchternen Denker und strebt mehr oder weniger absichtlich nach dem gleichen Hauptziele, welches der Prosaiker mit seiner Kunst der Darstellung im Auge hat, nach der **Klarheit** der ihm vorschwebenden Gedanken. Ob die Gedanken sonst noch einen anmutigen Schimmer empfangen oder nicht, wird ihm dabei gleichgültig sein; er begnügt sich, das Resultat geistiger Anstrengung zu gewinnen und seine Fähigkeit zu entwickeln, edle und nützliche Gedanken zu finden und geschickt zu formen. Prosaische Gewandung derselben wird die gewöhnliche Folge davon sein müssen. Denn der Autor entsagt den Hilfsmitteln der Poesie, wenn er sie auch haben könnte.

§ 82. Kommt aber zu diesem besonnenen Streben nach dem Ausdrucke klarer Gedanken auch noch die vorwiegende Rücksicht auf den **Nutzen** oder die Nützlichkeit der Gedanken hinzu; berechnet der dichtende Denker mit kalter Ruhe die in den gefundenen Gedanken liegende **Weisheit**, und beabsichtigt er hauptsächlich das Lehrhafte oder zur Belehrung Dienliche nach seinem Werte hervorzuheben, so haben wir den eigentlichen **Lehrdichter** oder **Didaktiker** vor uns, der die Aufgabe verfolgt, kernhafte in Verse eingekleidete Sprüche vorzutragen.

Zugleich aber erblicken wir auch den Lehrdichter in seinem wahren Verhältnisse zum begeisterten Dichter, die Lehr-

dichtung in ihrer Beziehung zur Poesie: wir finden, daß der Lehrdichter auf einer tieferen Stufe steht als der warmfühlende Dichter, nicht rücksichtlich des Werts der dargelegten Gedanken (denn der Wert der Gedanken kann bei dem Lehrdichter so groß sein wie bei irgend einem eigentlichen Dichter, hier und da vielleicht noch größer), sondern insofern er in der gesamten Weise der Darlegung seiner Gedanken eine gewöhnlichere, niedrige und prosaische Rolle spielt. Die schöne Form des Aeußerlichen allein, die wohllautende Versform, der gute Reim, die klare Fassung, macht hier ebensowenig als anderwärts die Schönheit eines Gedichts, die Vollendung desselben und seinen Wert aus. Obschon Meister der Form, bleibt der Lehrdichter auf dem Standpunkte stehen, den er von vornherein behauptet.

Dieser Standpunkt, kurz gesagt, bezeichnet den Lehrdichter als einen halben Prosaiker. Der eigentliche Dichter nämlich, um es wiederholt zu bemerken, achtet zuerst und vor allem auf die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Darstellung: der didaktische Poet dagegen bevorzugt oder beachtet nur die Klarheit der Gedanken und ist eine Art Gedankenjäger, der auf sinnreiche und nützliche Sprüche Jagd macht, um ihnen für das praktische Leben Geltung zu verschaffen. Sein Hauptzweck ist, auf den Verstand einzuwirken, nicht auf Herz, Phantasie und Verstand in gleicher Weise. Ob er seinen Zweck der Belehrung und vorteilhaften Einwirkung auf den Menschen besser erreicht als der Dichter, der diesen besonderen Zweck nicht zu dem seinen macht, das wollen wir dabei dahingestellt sein lassen, ist aber im allgemeinen zu verneinen. Denn der begeisterte Dichter, welcher gleichfalls gesunde Ideen einflicht, nützt und wirkt weiter und tiefer. Doch wenn ein guter Prosaiker, woran wohl niemand zweifelt, ein vortreffliches Feld der Wirksamkeit hat: warum soll es nicht auch einem Didaktiker in Versen offen stehen?

§ 83. Kann sich indessen der Didaktiker nicht auf eine höhere Stufe erheben? Mit nichten! Erstens nicht im mindesten dadurch, daß er zum abgeschlossenen festen Rhythmus greift und in so kunstreichen Versen schreibt, wie sie vielleicht nicht kunstvoller gemacht werden können; zweitens auch dadurch nicht, daß er sich der geistreichsten und bezeichnendsten Darstellungsweise befleißigt. Denn diese beiden Stücke werden ihn zwar zieren, aber sie erhöhen ihn nicht

zum Dichter, weil durch die feine Behandlung der äußeren Form und durch die verstandesmäßige Entfaltung guter Gedanken das innere Wesen poetischer Darstellung nicht ersetzt, die Ablösung von der dichterischen Fassung nicht ausgeglichen wird.

Der Lehrdichter vermag die inneren Unterschiede zwischen Poesie und Prosa nicht zu seinen Gunsten auszugleichen. Er bleibt, seiner Aufgabe gemäß, ein kalter Denker, der sich zunächst an den Verstand des Menschen wendet, Lehre auf Lehre häuft, die Lehrsprüche selbst würdevoll und trefflich ausschmückt, aber vorzugsweise zu dem ausgesprochenen Zwecke hinstellt, zu belehren, zu warnen, zu bessern und Nutzen für das praktische Leben, und zwar einen direkten Nutzen zu stiften. Das ist sein Hauptzweck, ihn hat der echte Dichter nicht, wenigstens stellt er ihn nicht an die Spitze, weil er überzeugt ist, daß er auf seine Weise nützlicher wirkt als jener.

§ 84. Drittens wird der Didaktiker auch dadurch nicht auf die Rangstufe eines echten Dichters erhoben, daß er zwischen die von ihm behandelten Stoffe, zwischen die goldenen Weisheitsregeln und sinnreichen Winke andere Stoffe einschiebt, andere Vorstellungen und Betrachtungen mit ihnen verbindet, welche von wahrhaft poetischem Charakter sind. Er wird dieses jedenfalls thun, um seinem Werk die sonst fehlende poetische Würze zu verleihen, um Abwechselung in seine trockenen Verstandessprüche zu bringen, die er wie reife Garben auftürmt, und dadurch ihre Wirkung, ihren Eindruck, ihre nützliche Macht zu verstärken. Allein dieses Verfahren fördert ihn deswegen nicht durchgreifend, weil er in der Hauptsache sich nicht ändern kann: das didaktische Element kann als eine Unterart nicht zu einer Hauptart der Darstellung werden. Denn die drei Hauptarten der dichterischen Entfaltung dulden keine Unterordnung unter die didaktische Weise; sie würden sich sonst selbst aufgeben.

Das Hauptziel für den Didaktiker ist eben das Didaktische, Ethische, Lehrende: die Nutzanwendung des Gesagten. Diese entschiedene Richtung vermag er durch keine Nebenmittel, durch kein geschmackvolles Beiwort in ihrem vorwiegenden Einfluß abzuändern. Sie behält immer und durchweg die Oberhand, der kalte Lehrstil steht überall im Vordergrunde oder schimmert durch.

Wir haben außer vielen Sammlungen von Lehrsprüchen, die unter sich nicht durch eine gemeinsame Idee zusammenhängen, mancherlei größere didaktische Gedichte, welche eine Art **Leitfäden** zum Unterrichte in verschiedenen Fächern sind, von Hesiodos in seinen „Werken und Tagen", von Virgilius in seinem „Georgikon" an bis auf die neueste Zeit herab. Das berühmteste Lehrgedicht dieses Jahrhunderts ist die „Weisheit des Brahmanen" von Friedrich Rückert; auch das „Laienbrevier" von Leopold Schefer hat viel Anklang gefunden. Noch sei bemerkt, daß vornehmlich das elegische Distichon der Alten, jene Form des Epigramms, zur Einkleidung einzelner Sinnsprüche dient; doch haben wir auch Sinnsprüche in Reimzeilen, z. B. von Goethe.

Bei den umfangreichen Aufgaben, die ein Didaktiker sich setzt, spielt notwendig auch die beschreibende Poesie eine bedeutende Rolle. Die einzelnen Verrichtungen müssen von dem Autor als einem Sachkenner beschrieben und genau angegeben werden, damit die Unterweisung, Belehrung und Leitung in dem oder jenem Fache mit Erfolg stattfinde. Es springt aber ins Auge, daß das beschreibende Element auf diesem Felde nie eine glänzende Wirkung ausüben und wenig zur Hebung des Ganzen über die Prosa beitragen wird. Denn es handelt sich hier insgemein um die Schilderung bestimmter Dinge und Gegenstände, deren Kenntnis wie Handhabung dem Lernenden notwendig ist, und der Autor sieht sich nicht in der Lage, lauter poetische Gegenstände und Werkzeuge herauszusuchen und auszuwählen. Wird er doch oft außer stande sein, selbst die allerprosaischsten Gerätschaften, die einer Beschreibung harren, aus dieser Beschreibung auszuschneiden und wegzulassen.

Wohin wir sehen, das Lehrgedicht ist und bleibt ein von der wahren Poesie abgewichenes Werk; es hat sich, indem es selbständig auftritt, von der poetischen Verbindung selber abgelöst. Denn zur Ablösung führt die erwähnte besondere Behandlung des Didaktischen durch ihre Aufgabe selbst.

§ 85. Die besondere Behandlung des Didaktischen ist indessen nicht notwendig. Die prosaische Färbung der lehrenden Darstellung wird vielmehr vollständig dadurch vermieden, daß man das didaktische Element in die drei Hauptarten der poetischen Darstellung einmischt, wie die

beschreibende Poesie, deren im obigen (§ 79) gedacht ist. Und zwar: wie das beschreibende Element nicht vorwalten soll, ebenso darf auch das didaktische nicht vorwalten, vielmehr soll es sich in dem poetischen Gusse nur untergeordnet geltend machen und rechtzeitig einmischen.

Hier fällt also zunächst die vorwiegende Tendenz weg, die der Lehrdichter verfolgt: der prosaische Zweck des Nutzens. Wird hierdurch schon eine prosaische Seite abgestreift und ausgeschieden, so tritt der Gedanke als solcher wieder rein hervor; und schon oben ist bemerkt worden, daß das Didaktische an sich nicht etwas Unpoetisches sei, was dadurch bewiesen werde, daß es mit dem Lyrischen einen gemeinsamen Ursprung habe. Mithin läßt es sich poetisch auf die trefflichste Weise verwenden. Andere Gründe für das poetische Recht des didaktischen Elementes bringen die folgenden Paragraphen.

Wenn freilich jemand durchweg einen jeden guten Gedanken, der einen lehrenden Wink enthält, für einen prosaischen Zug im Gedicht erachtet, da muß man nicht mit ihm rechten, sondern ihm seinen Geschmack lassen.

§ 86. Das rechtzeitige Eintreten des Didaktischen in dem Gewebe eines Gedichtes aber läßt schon ohne weiteres auf eine poetische Färbung des Lehrgedankens schließen, weil das Resultat der Begeisterung, welche den Dichter erfüllt, oft einen tiefen Sinn haben oder etwas Tiefsinniges sein wird. Mitten in der Begeisterung hervorbrechend, wird schwerlich ein Satz, wäre es auch ein Lehrspruch, den Stempel der kalten Verstandesforschung oder des abstrakten Denkens tragen. Vielmehr wird in dem Augenblicke der Erregung des Gemüts, welche bis zur sinnenden Erwägung vorgeschritten ist, der lehrreiche sinnige Gedanke aus der Begeisterung entsprießen, also lebendig, warm, unmittelbar empfunden und selbst begeisternd sein. Daraus folgt, daß der didaktische Satz schlechterdings eine poetische Wirkung allemal äußern muß, wenn er an einer angemessenen Stelle des Gedichts sich einfindet, so daß er nicht als ein unberufenes oder von dem nüchternen Verstande eingeschobenes Beiwerk dasteht, sondern als eine von der Begeisterung ausgegangene Frucht der Betrachtung sich ausweist.

Es wäre offenbar thöricht, zu behaupten, daß eine geistreiche (lehrende) Sentenz, richtig gefaßt und im rechten Augenblicke auftretend, die Begeisterung vermindere, das Leben der Darstellung hemme, also gleichsam zu einer unpoetischen Schlacke werde.

Ist in diesem Falle doch, ich wiederhole es, die Sentenz nichts Frostiges, nichts abstrakt Gedachtes. Allerdings kommt das meiste darauf an, daß sie aus dem Zusammenhange selbst sich ergebe, und zwar im rechten Augenblicke wie ein Lichtstrahl hervorbreche, nicht wie in die Gedankenreihe hineingeschneit erscheine. Die dem Spruchsatze gegebene Wendung ist es, durch die er stets seinen Platz behaupten und wenigstens gerechtfertigt sein wird. Oft möchte es sich treffen, daß der Zusammenhang, worin er sich einstellt, ihm den Reiz der Neuheit verleihe, oder ihm Interesse, Anmut und Gefälligkeit zubringe.

Dazu kommt, daß ein allgemeiner lehrender Satz, der eine Wahrheit enthält, nie etwas Gewöhnliches und Verbrauchtes ist, kurz, daß ein sinnreicher Gedanke nie veraltet. Sehen wir doch, daß schon Homer oftmals dieselben tiefsinnigen Gedanken ausgesprochen hat, die wir jetzt noch oft aussprechen: bei Homer staunen wir sie ihres Alters wegen an und bewundern den Umstand, daß in einer so fernliegenden Zeit des Menschengeschlechts dergleichen in Worte gefaßt werden konnte. Die Wortfassung oder Einkleidung des Gedachten ist dabei jedesmal von Wichtigkeit. Je nachdem seine Form beschaffen ist, wird ein sinnreicher Satz zur rechten Zeit an der rechten Stelle, sei er auch schon oft gesagt, immer wieder seine rechte Wirkung thun.

§ 87. Ja, das didaktische Element hält die Poesie nicht allein nicht nieder, sondern hebt vielmehr dieselbe. Denn wie das Gefühlsleben und die Phantasiewelt nicht die alleinige Herrschaft haben soll in einem Kunstwerke der Sprache (während es in der Tondichtkunst der Fall ist), so sind gesunde, starke und kernhafte Gedanken, wovon früher die Rede war, unentbehrlich für ein gutes Gedicht, dessen Blumen und Kronen sie ausmachen. Wenn daher auch der Gegenstand eines Gedichts Interesse hat, wenn er auch lebhaft, wenn er auch anschaulich dargestellt sein mag, ihren höheren Halt und Gehalt gewinnt die Darstellung erst dadurch, daß wir in dieselbe ethische Gedanken einmischen, welche den Stoff gleichsam mit Geist beleben, so

daß unser sittliches Gefühl und unser Urteil dabei nicht gleichgültig bleiben, jenes erwärmt, dieses beschäftigt wird.

Mit anderen Worten: die bloße melodische Darlegung der Gefühle und die phantasiereiche Ausschmückung des Stoffes langen nicht aus für den Inhalt einer Dichtung, welche gewichtig sein soll. Beschränken wir uns auf jene beiden Stücke, so entsteht eine gewisse Gedankenleere, wie sie häufig von den Komponisten gewünscht wird, welche Gesangstücke in Musik setzen. Das Leere nämlich (so scheint es!) läßt sich leider mit musikalischen Tönen umkleiden, während Gedankenwucht dem Komponisten oft lästig wird. Wir finden diese Ansicht leider durch die Gedankenleerheit und den oberflächlichen Inhalt unserer so berühmten Opern bestätigt. Die musikalische Umhüllung soll in dergleichen Fällen zur Belebung und Färbung des Inhalts dienen und den Mangel an Gedanken zudecken. In ähnlicher Weise sehen wir, daß ein geschickter Schauspieler im stande ist, durch guten Vortrag ein mittelmäßiges Drama so zu heben, daß es nicht durchfällt.

Zeigt dagegen die populäre (volkstümliche) Dichtung einen seltneren Gebrauch des didaktischen Elements, so wird ihr das nicht zur Zierde gereichen, im Gegenteil ihre Pfadheit offenbaren oder doch einen bald größeren, bald geringeren Mangel an Gehalt, also an Wert überhaupt verraten. Die Schwärmerei der deutschen Romantiker mit ihrer krankhaften, zum Teil lächerlichen Sentimentalität befaßt sich natürlich auch nicht gerne mit gesunden Gedanken; sie verwirft selbst den leisesten Anschein einer Belehrung durch Poesie. Die Poesie ist den Romantikern ein artiges zeitvertreibendes Spiel. Wirkung auf Gemüt und Phantasie ist der romantischen Richtung alles.

§ 88. Man trete also nicht der Meinung bei, ein Dichter, namentlich ein lyrischer, dürfe nicht **reflektieren**, da die Reflexion an sich prosaisch und das Lehrhafte eines Gedichts etwas Fehlerhaftes sei. Im Gegenteil, das Didaktische abzuweisen, hieße nichts anderes als den Kern mutwillig wegwerfen. Daher halten wir es mit der Poesie und ihrer Kunst für übereinstimmend, daß die Lyrik, das Epos und das Drama stets das Didaktische aufnimmt, sobald dasselbe nicht losgelöst ist von seinem Stoffe, sondern dem Stoffe entquillt. Wir können es in diesem Falle das **Sentenziöse** nennen: in ihm besteht ein guter Teil der sogenannten Weisheit eines Dichters. In der Lyrik insbesondere trägt es zur Objektivität bei, nach welcher auch der lyrische

Dichter mit seinen subjektiven Gefühlen und Anschauungen streben soll.

Lassen wir also immerhin einen Dichter reflektieren, so viel er immer will, wenn er nur nicht durch seine Reflexionen Schaden herbeiführt für die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit seiner Darstellung. Ein solcher Poet liebt es nicht, mit bloßen Gefühlen und Phantastereien zu spielen und seine Umschau auf die eigenen vier Pfähle zu beschränken, die man poetisch zu idealisieren oder zu verschönern und aus der Nachbarschaft glänzend herauszuheben beabsichtigt. Diese reine Subjektivität erscheint uns als eine dürftige, ärmliche, hausbackene, höchstens provinzielle, nicht nationale.

Der Dichter hat sich einzig und allein davor zu hüten, daß er nicht, ich wiederhole es, abstrakt denkt wie der lehrende Philosoph. Allgemeine Lehrsätze, die im Zusammenhange mit dem Ganzen hervortreten, sind eine geistige Bereicherung für das Werk des Dichters. Namentlich dienen allgemeine Wendungen oft mit herrlicher Wirkung zu Uebergängen von einer Partie des Gedichts zur andern: der Geist des Lesers oder Hörers ruht gleichsam darauf, wie auf einer Zinne, die bei ihrer Erreichung zur freien Umschau geeignet ist. Eine Empfindung seliger Harmonie bemächtigt sich unser an solchen Stellen; Frieden, Befriedigung oder Abschluß einer leidenschaftlichen Erregung tritt dann ein, Wehmut und Entzücken greifen Platz, je nachdem der allgemeine Gedanke beschaffen ist.

Beispiele bezeugen am klarsten die Berechtigung der Reflexion im Gedichte. So schließt Pindar in einem seiner Festgesänge, nachdem er die Hauptmomente dessen, was er darstellen wollte, vorgeführt hat, die vorausgegangene Entwickelung durch einen allgemeinen Satz, durch einen Lehrspruch ab: „Oft ist das Stillschweigen das Weiseste, was der Mensch beobachten oder thun kann" *(καὶ τὸ σιγᾶν πολλάκις ἐστὶ σοφώτατον ἀνθρώπῳ νοῆσαι)*, ein feierlicher Ausspruch, der mit erhabener Würde an unserem Ohre vorbeirollt. Desgleichen beendigt Pindar die „erste Pythische Ode" mit einem schönen Satze, welcher das Ergebnis einer Erfahrung oder Wahrnehmung von der allgemeinsten Art darbietet. Nachdem er nämlich dem Könige Hieron von Syrakus das gebührende Lob für seinen Rennwagensieg ausgespendet, außerdem manche Winke über die besten Maximen eines Herrschers, manche Warnungen hinzugefügt hat, schließt er das ganze ausführliche Gemälde mit den Worten:

„Erster Preis ist süße Wohlfahrt, zweites Glücksteil Ruhm: wer jemals beides im siegenden Laufe
Dem Geschick abstritt und errang, dessen Stirn trägt höchsten Kranzschmuck."

Würdiger als durch eine solche allgemeine Betrachtung ließe sich wohl schwerlich ein erhabenes Gedicht abschließen.

Ein anderes Beispiel handelt von dem Ringen um die Freiheit. Um den Grund zu entwickeln, daß ein Volk nicht den Sieg über seine fremdländischen Unterdrücker zu gewinnen vermocht hat; um zu zeigen, wie es gekommen, daß die anfangs siegreichen Kämpfer für ihre Rechte und ihre Unabhängigkeit zuletzt unterlegen sind; um alles dies klar auseinanderzusetzen, wie es der Stoff mit sich bringt, und auf die nachfolgende Niederlage vorbereitend hinzuweisen, wird der lyrische Dichter eine allgemeine Betrachtung vorausschicken und dieselbe in den so lautenden Satz zusammenfassen:

„Aber des Siegsglücks Welle, zu rasch steigend, zeugt
Allzuleicht Uebermut Sterblicher,
Der wie Unkraut wuchernd im Ackergefild
Auf der Thatkraft edles Maiskorn samenvergiftende Zwietracht,
Gleichwie versengenden Mehltau, schüttet in unheilbrütender Mitternacht",

worauf alsdann die Momente des plötzlichen Umschwunges vom Glück zum Unglück gezeichnet werden. An einer anderen Stelle, wo der Uebergang von Segen zu Unsegen vermittelt werden soll, wird der Lyriker mitten in die Darstellung folgenden allgemeinen Ausspruch einfügen:

„Doch des Festtags reizende Sonne verschwand,
Da bestandlos Heil und Unheil fluten hinleben und ebben
Unter dem wechselnden Mond."

Daran darf sich dann die nähere Schilderung des Unheils anknüpfen. — Ein einziges Beispiel endlich genüge zur Erläuterung der Art und Weise, wie man das beschreibende Element einzuschalten und mit dem Seelenleben in Verbindung zu setzen hat, und zwar im Lyrischen. Ich wähle die erste Strophe aus „Mignons Klage" von Goethe:

„Ueber Thal und Fluß getragen,
Ziehet rein der Sonne Wagen.
Ach, sie regt in ihrem Lauf,
So wie deine, meine Schmerzen,
Tief im Herzen,
Immer morgens wieder auf."

Daraus sehen wir zugleich, wie ähnlich das Verhältnis ist, in welchem das beschreibende und das didaktische Element sich in die Fäden des Gedichtes einzuschlingen pflegen, um richtig unter die drei Hauptarten poetischer Darstellung untergeordnet zu werden.

§ 89. Schließlich sei noch bemerkt, daß man sich vor allen prosaischen Gemeinplätzen und verbrauchten Redensarten hüten muß; wie man denn überhaupt nach Neuheit des Ausdrucks und nach Originalität zu streben hat. Letzteres geschieht dadurch, daß der Dichter überall selbstthätig

auftritt und sein Selbst auszudrücken bestrebt ist, also nicht bloße hergebrachte Phrasen anwendet oder die schönen Wendungen vorausgegangener Klassiker mit halber Gedankenlosigkeit nachschreibt, sondern, wie seine Ideen eigen sind, so auch den eigenen Ausdruck für dieselben erzielt und darbietet. Denn unterläßt dies ein Autor, anstatt auf Originalität bedacht zu sein, so wird selbst diejenige Sprache, die von unseren Klassikern herstammt und bei diesen Natur war, bei ihm dagegen nicht nur nicht die frühere Schönheit behaupten, sondern das Gepräge leeren Scheines und konventionellen Spieles annehmen, kurz, ihre eigentliche Wirkung verlieren.

In dieser Bestimmung liegt zugleich die bündigste Erklärung von dem, was Nachahmung ist, und von der Schreibweise, womit unsere mittelmäßigen und halben Dichter prunken, die gleichwohl sich nicht selten einbilden, den klassischen Stil fortzusetzen, weil sie sich desselben anscheinend bedienen. Diese Afterpoeten würden die Fruchtlosigkeit ihrer Anstrengungen einsehen, wenn sie begriffen, daß dieser ihr Stil nicht von ihnen herrührt, sondern ein erborgter ist. Damit ist zugleich der bündigste Aufschluß darüber gegeben, was der heutige Vorwurf bedeutet, man goethisiere, schillerisiere, shakespearisiere u. s. w.

Leider hört man diesen Vorwurf nur allzuoft, ohne ihn an rechter Stelle anzubringen, nämlich gerade gegen diejenigen Autoren, die ihn, so sehr sie sich als Modeschriftsteller brüsten mögen, verdienen. Er trifft alle die fruchtbaren Theaterdichter, Romanschreiber und Lyriker, die sich mit fremden Federn schmücken und in einer Sprache dichten, die, wie Schiller sagt, für sie dichtet und denkt. Etwas Aehnliches hat Goethe mit den Worten bezeichnet: „Wo die Begriffe fehlen, stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein.“ Ob das Wort nämlich etwas besage, an der Stelle sei und nicht bloß mit leerem Klange den Platz ausfülle: das bedenken die gedankenlosen Versifexe und Novellenschreiber nicht. Den Phrasendrescher erkennt der Einsichtige bald heraus, das Publikum später.

Der ernste und gediegene Kopf dagegen wird nichts niederschreiben, was er nicht selbst durchgefühlt und selbst durchdacht hat. Thut er dies, so werden Worte, Redensarten und Wendungen ihm selbst angehören, als wären sie von ihm zum erstenmale

gebraucht. In solchem frischen Gewande tritt dann der neue Dichter auf, und hätten wir lauter ehrliche Kritiker, die zugleich verständige Köpfe wären, so könnte es nicht fehlen, daß jeder originelle Poet als solcher leicht erkannt und anerkannt würde. So aber stößt man sich leider, in Deutschland weit mehr als bei den anderen großen Nationen, gerade an die Neuheit des hervortretenden Genius. Ein solcher muß sich fast immer gegen den Pöbel der Litteratur durchkämpfen, und sein Kampf wird um so schwerer sein, je bedeutender seine Erscheinung ist. Denn von allen Seiten fallen die Dichterlinge und Kritikaster über ihn her, um durch Widerspruch und Aufhäufung toller Forderungen das Publikum gegen ihn einzunehmen oder zur Gleichgültigkeit zu bestimmen. So wird ein jeder Fortschritt aufgehalten, erschwert und für Lebzeiten seines Urhebers wenigstens unfruchtbar gemacht. Hier wird auf die Klassizität hingewiesen, die ohnehin schon in einem Ansehen steht, als müsse sie ein Schreckspiegel für jeden Nachfolger sein, dort auf die Moderichtung der Gegenwart, die allein berechtigt sei, Geltung zu fordern. Gewöhnlich wird in einer solchen Epoche die Neuheit der Form angetastet und zum Vorwande benutzt, das redliche Streben zu verurteilen.

§ 90. Der selbständige Dichter befindet sich daher häufig in der Lage, zu neuen Bildungen zu schreiten, neue Wörter und Ausdrücke zu formen und die Sprache zu erweitern, damit er für seine Ideen die entsprechende Einkleidung erlange. Auch auf die Einführung neuer Versmaße sieht er sich hingewiesen; denn die alten reichen nicht aus, und eine bildsame Sprache fordert sie.

Was die neuen Bildungen anlangt, so ist eine doppelte Vorsicht zu beobachten. Erstens muß der Sprachbildner sich davor hüten, daß er unnütze und überflüssige Wörter bilde, zusammensetze und hervorsuche, wo gute in ausreichender Weise vorhanden sind; zweitens muß er bedacht sein, daß er seine Bildung richtig, treffend und glücklich gestalte, um ihnen das Auffällige, Ungehörige und Mißfällige zu benehmen, das sie sonst an sich tragen könnten. Denn sind sie nicht auf tadellose Weise aus dem Schachte der Sprache herausgehauen, so bleibt ihnen das Bürgerrecht entweder für immer entzogen, oder man giebt es ihnen erst langsam im Laufe der Zeit, woran dem Schöpfer derselben nichts liegen kann. Auch würden die neuen Ausdrücke bei

unvollkommener Formation den Zweck des Bildners nicht recht erfüllen.

Die Einführung (auch Erfindung) neuer Versmaße verlangt schlechterdings, daß der Dichter diese Maße richtig ausbildet und richtig handhabt, das heißt, sie dem Genius der Sprache vollkommen anpaßt, nach dem äußerlichen Klange sowohl, den sie haben, als nach ihrem innerlichen Charakter. Wir stellen die Hauptregel auf: ein jedes neues Versmaß, sei's aus antiken oder modernen Sprachen entlehnt, oder sei's vom Dichter selbst geschaffen, muß so frei von jedem fremdartigen Zuge ausgearbeitet dastehen, daß man ihm das **Bürgerrecht** in deutscher Sprache zuerkennt. Der Vorwurf, es sei ein undeutsches, für die deutsche Sprache ungeeignetes Maß, fällt dann weg. Denn der Dichter hat den Anforderungen der letzteren in jeder Beziehung, durch Beherrschung des Maßes, Rechnung getragen.

Ein genialer Dichter erweitert stets die Sprache. Auch darf er Unnachahmliches schaffen und bieten, wenn es nur **ihm** wohl ansteht. So hat Goethe vieles sehr Eigene gebildet, ebenso Schiller, Rückert und Platen. Der letztere bildet einmal das Wort „bediadem" für „mit Diademenschmuck umhangen", an seiner Stelle ganz richtig.

Das Hauptverdienst des Neubildners indessen wird darin zu suchen sein, daß er neue Formen vorlegt, die in einem Grade gelungen sind, daß sie allgemein befriedigen, wenn sie auch anfangs fremd erscheinen. Verdienste auf diesem Gebiet haben unsere Klassiker insgesamt von Klopstock und Voß ab. Der letztgenannte Autor, in höherem Grade verdient um unsere Sprache denn um unsere Poesie, hat freilich viel zu viel gewagt und versucht, anstatt mit dem alten Sprachschatze sich zu begnügen, in den Grenzen des Gegebenen wie Goethe und Schiller vorzugehen und die Strömungen, die vorhanden waren, auszunutzen. Das hatte zur Folge, daß er eine Masse unbeholfene und eckige, grobgehauene und im Begriffe schiefe Formen zimmerte, die niemanden anmuten können. Doch that er, was in seinen Kräften stand, und arbeitete anderen vor; bei reicherer poetischer Begabung würde ihm manches besser gelungen sein. Er schuf Hermen, wo er vollendete Bildsäulen schaffen sollte. Künftigen Bildnern zur Warnung!

Noch hebe ich hervor, daß es dem Lustspieldichter am allermeisten freisteht, in neuen Formbildungen sich zu bewegen und auszulassen. Er darf vieles wagen, was die ernste Gattung nicht einmal versuchen darf; es ist ihm erlaubt, mit der Sprache zuweilen zu spielen, soweit das Spiel nicht die edle Aufgabe verletzt, die auch ein Lustspieldichter hat. Als solcher darf er manches Ungeheuerliche vornehmen, was für seinen Charakter paßt, ja, sogar bis zu einem gewissen Grade gesucht (affektiert) scheinen, wenn dieser Schein nur nicht seinen Zweck hindert, heitere, lustige, komische und ironisch-satirische Gedanken in treffende Form zu kleiden, d. h. natürlich zu bleiben.

§ 91. Das nämliche gilt von der Reimkunst. Der Schöpfer neuer Reime oder der Bringer seither nicht angewandter Gleichklänge muß sich an das Gesetz der Natürlichkeit binden, das heißt, die neuen Reime nur da anwenden, wo der Gedanke sie als notwendig, recht und geschmackvoll ausweist.

Die in verschiedenen Epochen bei den Deutschen aufgetretene Reimjägerei entwürdigt die Dichtung deswegen, weil sie die offenste Affektation und leerste Sprachprahlerei zur Schau trägt und den Reimzweck an die Stelle des Dichtzweckes setzt. Dabei wird noch besonders darauf zu achten sein, daß die neuen Reime nicht des Wohlklanges entbehren.

Auch in diesem Punkte befindet sich der Lustspieldichter im Vorteil. Er hat bei der Freiheit des Gedankenwurfs Gelegenheit, mit den Reimen ein neckisches Spiel zu treiben, er darf manchen neuen Gleichklang anbringen, wo er entbehrlich wäre: nur muß auch er immer eine bestimmte Wirkung, der Forderung der Kunst gemäß, im Auge behalten. Wenn er dem Reime gleichsam nachzugeben scheint (was bei dem ernsten Dichter auch zum Scheine nicht vorkommen darf), so muß es eben nur Schein sein: der Meister muß immer hinter seiner Arbeit stehen. Bloße Reimspielerei wäre kindisch.

Unter die neuesten Reimjäger unseres Jahrhunderts gehören F. Freiligrath und H. Lingg, zwei bekannte Dichter auf lyrischem Gebiete. Fr. Rückert, trotz seiner zeitweiligen Reimspielerei, gehört nicht in diese Klasse: er steht meist über der bloßen Reimjagd. Dagegen sind die Nachahmer Freiligraths hierher zu rechnen.

Ueber etliche geschmacklose und nach Affekt haschende Reimer des vorigen Jahrhunderts hat sich übrigens schon A. W. von Schlegel so treffend ausgesprochen, daß es zur näheren Erläuterung der

wahren Aufgabe genügt, seine Worte anzuführen. Bei der Beurteilung der Produkte von Matthisson, J. H. Voß und F. W. A. Schmidt sagt er nämlich im „Athenäum“: „Die allen dreien gemeinschaftliche Jagd nach seltenen Reimen ist eine hervorstechende Ecke, wobei man die Verwandtschaft der Manieren auf der That ertappen und das scheinbar Abweichende auf innere Uebereinstimmung zurückführen kann. Unstreitig können dergleichen Reime selbst im edeln Stil von sehr guter Wirkung sein, wenn sie selbst edel und wohlklingend sind, die Hauptmomente des Gedankens oder Bildes hervorheben und mit Notwendigkeit an ihrer Stelle stehen. Wiederum wirft der scherzende Dichter den Reim mit Fleiß auf barocke und niedrige Wörter“ (wofür Schlegel seine Belege späterhin aus Rückert und Platen hätte schöpfen können) „und läßt sich zum Scheine von ihm (dem Reime) beherrschen, weil die poetische Form auf diese Art sich selbst drollig ironisiert. Führt aber der Reim in einem ernsthaften Gedichte ganz ernstlich das Regiment, brüstet er sich mit seiner Seltenheit, wie bei Matthisson, Voß und Schmidt so häufig der Fall ist, so fürchte ich, dies Verfahren würde, offenherzig in Grundsätzen ausgesprochen, eine umgekehrte Poetik geben, worin es hieße: das Dichten ist ein Mittel zum Versemachen; das Reimen hilft wieder allerlei wunderliche Wörter und Redensarten an den Mann bringen, welches der letzte und endliche Zweck von allem ist. Ebenso mit den Spracherweiterungen: sie sind dem echten Dichter nur Mittel zur Bezeichnung der ihm vorschwebenden Schattierung. Wo sie an sich Zweck werden, da fallen so verschiedenartige Dinge wie die Provinzialismen und Kunstwörter der Landwirtschaft bei Voß und Schmidt, und die klassischen und artistischen Namen, die Zusammensetzungen bei Matthisson, in poetischer Hinsicht in eine Klasse“. So weit A. W. Schlegel, ein feiner Kopf, dem es ebenfalls bloß an eigentlicher poetischer Begabung fehlte, um das, was er theoretisch erkannt hatte, durch eigene Praxis glücklicher darzuthun, als es ihm gelungen ist. Denn auch er drang, aus Mangel an Fülle poetischer Beredsamkeit, selten bis zur entschiedenen Anmut der Darstellung vor. Doch gehört er wenigstens zu denjenigen, welche Sprache und Versformen produktiv und übersetzend erweitert haben.

§ 92. Die Vernachlässigung der Regeln und Beschränkungen, die im obigen für die Neuheit der Bildung gegeben worden sind, führt zum Unschönen, vom Unschönen bis zur **Manier**, vor der sich ein jeder Autor überhaupt zu hüten hat. Unter Manier nämlich, im tadelnden Sinne wie gewöhnlich gebraucht, versteht man eine größere oder geringere Entfernung von Natur und Wahrheit, einen

Abfall von dem an sich Schönen, welcher sich namentlich darin offenbart, daß ein Autor nicht nach den allgemein gültigen Grundsätzen fühlt, denkt und urteilt, sondern nach einer rein persönlichen oder individuellen Anschauung, welche unlauter und unvollkommen ist. Ein manierierter Autor also überschreitet nach subjektivem Ermessen die rechte Linie, indem er besondere Farben sucht und ins Absonderliche, Ungeheuerliche und Affektierte gerät. Ein manierierter Stil läßt die Kennzeichen des Klassischen vermissen und zeigt sich oft als eine blinde Nachahmung einheimischer oder auch fremdländischer Klassiker, teils in ihren eigentümlichen Vorzügen, teils in ihren Schwächen.

In letzteren Bereich gehört die einseitige Nachahmung der Volkspoesie, ferner des Shakespearischen Ausdrucks, welchen keine Mode je zu erreichen vermag; endlich auch die Vossische Art und Weise, die Alten zu übersetzen, indem Voß, seinen Homer teilweise ausgenommen, eine manierierte Sprache zusammengebraut hat, die meistenteils weder antik noch deutsch ist.

Freilich geben die manierierten Schriftsteller ihre Darstellungsweise auch für Natur aus, indem sie ihre Persönlichkeit gerne als eine sehr besondere und geniale hinstellen. Aber das ist, den Klassikern gegenüber, ein Zeichen leerer Ueberhebung. So liebt es H. Heine, auf seine Genialität zu pochen, während er fast durchweg manieriert ist. Die leichtgläubige Menge läßt sich täuschen, wenn auch nur auf kurze Zeit, durch den Reiz des Auffälligen. Die meisten Humoristen (z. B. Saphir) bestechen mit gleichen Mitteln den großen Haufen.

Die Manier kann sich in vielerlei Arten bewegen, von dem Erträglichen bis zu dem Unausstehlichen. Erträglich bleibt sie, wenn sie in gewissen Schranken sich hält und bloß zuweilen, wie eine Schwäche der Persönlichkeit, hervortritt. Unausstehlich wird sie desto mehr, je mehr der Autor sich in ihr gefällt. Immer aber ist sie ein Zeichen teils der Ohnmacht, teils der Geschmacklosigkeit.

Die Richtung zur Manier „tritt ein", wie F. Thiersch auseinandersetzt, „wenn das Gefühl und das Denken ermattet; wenn infolge davon die Einsicht sich verdunkelt und das Naturgemäße, das Einfache, das reine Schöne nicht mehr zu genügen anfängt, statt seiner aber sich ein Scheinbild desselben, ein falsches und unlauteres, unterstellt. Es ergeht dem Künstler alsdann wie dem Unmäßigen, dessen Gaumen nicht mehr durch die natürliche Nahrung

befriedigt wird, sondern einen ungewöhnlichen Reiz begehrt, um zu dem Gefühle der Befriedigung zu gelangen. So ist auch ihnen das Große nicht groß, das Anmutige nicht anmutig genug, das Einfache erscheint als dürftig, das Natürliche als matt, das Ruhige als leblos, die gehaltene Bewegung als tot, der geziemende Ausdruck als Leerheit. Man strebt nach mehr Reichtum, Energie, Bewegung, Ausdruck und Leben; man will das Schöne gleich auf eine höhere Potenz erheben. Man gerät dadurch in Ueberspannung des Gefühles, welches zur Leidenschaft, des Gedankens, welcher zum gezwungenen, und der Form, welche zur übertriebenen wird. Auf diese Weise hofft man zu einer größeren Wirkung zu gelangen, und Effektmacherei ist das höchste Ziel der Manieristen".

Wir setzen die Beobachtung hinzu, daß häufig die Phantasie manche Dichter zur Manier fortreißt: Dichter, die nicht genug malen können und das Ueberschwängliche lieben. Ihnen und vielen Kritikern von überreiztem Gaumen erscheint daher eine geregelte und vom Verstande beherrschte Phantasie als Mattigkeit der Phantasie, als Mangel und Schwäche des Autors, der nicht das Rechte zu treffen wisse.

Die Werke der Manier „nähern sich daher mehr und mehr der **Karikatur**", wie F. Thiersch hinzufügt, „und das Verfahren (der Autoren) gleicht dem Bestreben, die natürliche Röte menschlicher Wangen dadurch zu erhöhen, daß ein tüchtiges Rot darauf gestrichen wird".

Natürlich offenbart sich die Manier in allen schönen Künsten, wenn das Gemeinbewußtsein in einem Volke schwächer wird und allmählich verloren geht, bis das Volk sich wieder zur Gesundheit aufrafft. Die Deutschen wären nach Goethe und Schiller in eine manierierte Poesie herabgesunken, wenn Platen und Rückert nicht neue Bahnen eröffnet hätten, den Fortschritt nach der ersten Glanzepoche rettend und sicherstellend, so daß wir heutzutage im stande sind, die wahren Wege festzuhalten.

§ 93. Worin aber bestehen die Kennzeichen des **klassischen Stiles**? In Tiefe des Gefühls bei Deutlichkeit der Darstellung, in Reichtum und Maß des Gedankengehaltes und in Vollendung der Form, so daß der Geist auf die klarste, anmutigste und lebendigste Weise zu seinem eigentlichen, wahren und vollen Ausdrucke gelangt. Dabei kann sich der klassische Stil nach dem Charakter der einzelnen Meister immer sehr verschieden entfalten: er kann den Charakter bald des Erhabenen, bald des Harmonisch-Idealen und Anmutigen, bald des Sanften und Weichen = Melodischen vorzugsweise tragen.

F. Thiersch bemerkt in diesem wichtigen Punkte: „Ueberall demnach wird die höhere oder vollendete Kunst in ihrem klassischen Stile die reine und volle Entfaltung des Wahren und Wesenhaften in Natur und Gemüt durch die reine vollendete Form sein; in der Durchdringung von beiden wird sie das Gute im höchsten Sinne des Wortes, welches auch das Edle, Reine, Sittliche ist, darstellen, und ihr Werk von jenem Ausdrucke des Innern durchdrungen erscheinen, der sich als das wahre Leben in der Fülle der Anmut offenbart, und durch das Ganze wie das Einzelne befriedigend, erhebend und begeisternd waltet".

Der klassische poetische Stil wird also die im obigen erwähnten Anforderungen erfüllen. Er wird, wie der nämliche Gelehrte sagt, der vollendete Ausdruck eines vollendeten Menschen sein, namentlich Gedanken und Erwägung klar hinstellen unter „Beschränkung der Herrschaft des Tropus und der Figur", ohne jedoch der symbolischen Redeweise, der Metapher und anderen Formen der Tropen zu entsagen; vielmehr durch „weisen Gebrauch der Tropologie den poetischen Ausdruck bedeutsam und beschaulich, blühend und phantastisch zu bilden bemüht sein, ohne jedoch das Maß zu überschreiten und den Erguß der Poesie in eine kraftlose Tonmalerei zu verwandeln".

Schon im Homer, wie Thiersch ebenfalls anführt, erscheint alles vollendet, und der poetische Schmuck dieses Dichters, ein Zeugnis wunderbarer Kunst, dient als „eine Quelle der Frische des Ausdrucks und der lebensvollen Darstellung" und wird immer als eine solche dienen. Was aber die Verschiedenheit des Charakters bei verschiedenen klassischen Meistern anlangt, so weist Thiersch in der Tragödie auf Aeschylos, Sophokles und Euripides hin; der erste habe den Charakter des Erhabenen, der zweite den des Harmonisch-Idealen und der dritte den des weicheren Stiles. Ebenso werden wir bei unseren Klassikern sehr verschieden ausgeprägte Charaktere antreffen, ohne daß wir sagen dürfen, der eine sei minder gut, groß oder schön als der andere.

Fünfter Abschnitt.

Die Lyrik.

§ 94. Die Poesie, also auch die Lyrik, ist dem allgemeinen Gesetze unterworfen, welches von den Werken sämtlicher höherer Künste gilt: **dem Gesetze der Einheit in der Mannigfaltigkeit.** Die Schönheit eines Ganzen verlangt, daß das Ganze eine Einheit habe, welche dasselbe durchdringt und beherrscht; das Mannigfaltige aber soll sich in einem Werke dergestalt entwickeln und offenbaren, daß die Einheit in dem Mannigfaltigen leicht herauserkannt werden kann. Die Einzelheiten also, aus welchen das Mannigfaltige besteht, müssen so zusammengehören, daß sie auf einen Mittelpunkt, auf die Einheit, ohne Mühe sich beziehen lassen. Dies geschieht dadurch, daß die Mannigfaltigkeit nicht von regelloser Beschaffenheit auftritt, sondern als eine wahre und in sich begründete, aus eigner innerer Fülle entsprungene dasteht, während zugleich das rechte Maß des Gegebenen beobachtet wird.

Blicken wir auf die Natur und die Entfaltung ihrer Bildungen, so haben wir die vielfachste Gelegenheit, den Reichtum in der Einheit der Erscheinung wahrzunehmen und zu bewundern. So sehen wir einen reichen Apfelbaum aus der Erde hervorgesprossen, wo der Boden günstig ist und dem Wachstum kein Hemmnis entgegentritt: er wird den mannigfaltigen Schmuck der Aeste, Zweige, Blätter und Früchte aufzeigen und gleichwohl die Einheit seines Charakters

im geringsten Merkmale bewahren. Dasselbe Schauspiel bietet uns wieder ein kräftiger Rosenstock in seiner bunten Entwickelung, wenn sie auf keine Hindernisse gestoßen ist: er wird eine Fülle von Blättern und Rosen auf seinen gewundenen Ästchen tragen und von Gestaltung die denkbarste Verschiedenheit des Ganzen sehen lassen. Und doch finden wir, wie F. Thiersch sagt, alles gleichsam aus einer einzigen natürlichen Wurzel entwickelt und zusammengehörend, *ein einheitliches Ganzes*.

Wie aber die schöpferische Natur überall die reichste Kraft ausschüttet, wo die Bedingungen der Entfaltung nicht fehlen, und wie sie nie die Spuren der Aermlichkeit und Dürftigkeit wahrnehmen läßt, so soll auch der menschliche Geist darauf bedacht sein, mit gesunder und bewußter Kunstausströmung sich in den Werken der Kunst zu offenbaren. Der *Inhalt* dessen, was er giebt, soll sich wie die Natur gleichsam unerschöpflich entfalten; das Werk des Künstlers wird das Leben in seiner Tiefe und ursprünglichen Fülle *rein* darstellen, es wird die Dürftigkeit nicht zu verdecken suchen *durch einen geborgten, falschen und unwahren Wechsel*, der die Natürlichkeit des Mannigfaltigen ersetzen soll, aber nicht zu ersetzen vermag. Denn die dadurch herbeigeführte Einheit in der Mannigfaltigkeit würde sich als eine leere, matte und unerquickliche darstellen: man würde daraus nur auf das *innere Unvermögen* des Künstlers, also auch des Dichters, zurückschließen müssen. Mithin kehre man sich nicht an die in reichen Farben spielende Buntheit eines Gedichts, welche flimmert und schimmert, sondern man untersuche das Wesen dieser Buntheit, dieser Fülle, dieses Glanzes, um über den Wert der Leistung zu urteilen, über die Wahrheit und Ursprünglichkeit des dargelegten dichterischen Gedankenschatzes.

Fehlt aber der Kern oder die Wurzel, die das Ganze aus sich selbst begründet, so haben wir, wie F. Thiersch sich ausdrückt, *schattenhafte* Werke vor uns: keine Produkte aus dem Reiche gesunden Dichtens und mit dem Gepräge wahren Lebens. Manche selbst berühmte Lyriker haben gegen dieses Einheitsgesetz gesündigt und Produkte geliefert, die bei aller scheinbaren Fülle, bei Glanz der Farben und Wendungen matt und bedeutungslos waren, wenn auch das Publikum eine Zeit lang sich blenden ließ durch die Flittern, deren Prunk vor ihm ausgestreut wurde. Das Gold allein, wenn auch sparsam verteilt, hat bleibenden Wert.

§ 95. Die **Hauptidee**, welche dem Künstler vorschwebt, ist es, die diese Einheit bildet. Alles, was das Werk enthält, muß aus dieser zu Grunde liegenden Idee *mit innerer Notwendigkeit* hervorgehen und *auf diese Idee zurückweisen*. Mit anderen Worten: nichts darf in oder an

dem Werke vorhanden sein, was nicht unbedingt als ein Teil des Ganzen dasteht und erkannt wird, was nicht aus inneren Gründen sich als ein Teil des Ganzen rechtfertigen läßt.

Denn verschiedene Wendungen und Weisen des Dichters, worin das eine auftritt, aber sich gleichsam verschiedenartig in seiner Erscheinung zeigt, stören und vernichten die Einheit keineswegs. Die Einheit will sich im Gegenteil auf verschiedenen Wegen entfalten, ausprägen und um so reicher zum Bewußtsein bringen. Nur muß es ein festes Band geben, welches die einzelnen Glieder verbindet.

Daher wird durch Gegensätze und Dissonanzen die Einheit keineswegs aufgehoben. Auch sie dienen dem Ganzen zur weiteren und sinnreicheren Entfaltung; die Widersprüche und die schrillen Betonungen müssen nur gelöst werden, wie die Dissonanz in einem Musikstück durch einen neuen Accord gelöst wird, so daß die Einheit, die für einen Moment gefährdet schien, wieder hergestellt wird.

Endlich hebt auch die äußerliche Einwirkung, welche ein anderes zu dem Kunstwerke hinzubringt, die innere Einheit nicht auf. Das andere will dann nur das eine beeinflussen, soweit es dies vermag. Das sehen wir z. B. bei der Entfaltung einer Handlung, die sie vielfach gliedert, unter Wechselfällen fortschreitet und durch Gegensätze oder Gegenwirkungen sich bereichert, bis das „ursprüngliche Eine" diese fremdartige Einmischung überwindet und als ein Einheitliches triumphiert, welches sich nur auf diese Weise desto besser und vollkommener nach allen Seiten hin zu offenbaren gesucht hat. Mithin wird die Einheit eines Kunstwerks nur durch das eigentlich Fremdartige gestört, durch das blind Eingedrungene und nicht dazu Gehörige, durch das nicht mit der Einheit Vermittelte, durch den Auswuchs.

Anderseits muß aber die Einheit wenigstens mit ausreichenden Mitteln festgehalten, durchgeführt und behauptet werden. Denn sind die Mittel dürftig, schwach oder schief, z. B. in betreff der Charaktere und Gründe, auf die sich eine Handlung in ihrer Einheit zu stützen

hat, so wird sich die Einheit schwer oder schlecht behaupten lassen.

§ 96. Die Einheit in der Poesie ist eine doppelte und scheidet sich in eine **innere** (wesenhafte) und eine **äußere** (formelle). Jene bezieht sich auf den Geist, diese auf die Form des poetischen Werkes, welche mit dem Geist in Einklang zu setzen ist.

Die innere Einheit zuvörderst also besteht in der Einheit des Gedankens, der Betrachtung und der Handlung, und zwar einer Handlung, von welcher ein Dichter so angeregt worden ist, daß sein Gemüt sich zu ihrer Darstellung hingerissen gesehen hat. In der Entfaltung dessen, was sein geistiger Stoff geworden ist, wird sich augenblicklich die Einheit des Werks zu offenbaren haben. Das von ihm in Bewegung gesetzte Mannigfaltige wird sich mithin der Hauptidee anschließen müssen **aus innerer Notwendigkeit**, sei's aus Erregung des Gefühls im Lyrischen, sei's aus dem Zusammenhange der Handlung im Epischen, sei's aus der Grundzeichnung der von ihm zur Entfaltung eines Geschehenden eingeführten Charaktere im Drama: alle Einzelheiten müssen sich einer festen und abgeschlossenen Einheit unterwerfen, so daß Gefühle, Gesinnungen und Handlungen nach jeder Richtung, Seite und Lage der Dinge, bei allem Wechsel, gleichmäßig entfaltet werden.

Die äußere Einheit ihrerseits beruht auf der Sprachform und den Mitteln, durch welche der Inhalt eines Gedichts veranschaulicht werden soll, indem das innere Leben mit dem sprachlichen Ausdrucke in die vollständigste Harmonie zu setzen ist. Denn die rhythmischen Formen und Versmaße sind nichts Willkürliches, Zufälliges und Unbedeutendes, worauf man kein Gewicht zu legen hätte, sondern sie hängen mit dem Charakter der Sprache zusammen, und in der Sprache drückt sich der Charakter eines Volkes aus. Zwar sind sie etwas Aeußerliches, aber da sie dem Gefühle und dem Gedanken zur Einkleidung dienen, so

stehen sie mit Wesen, Geist und Natur des Inhaltes in der genauesten Verbindung und Wechselwirkung, wie Leib und Seele des Menschen. Die innere Natur verlangt den ihr entsprechenden Ausdruck, der Geist die rechte Verkörperung.

Der letztere Punkt gehört in die höhere (angewandte) Rhythmik. Ueber die innere Einheit der Poesie bemerkt F. Thiersch: „Die Einheit der Poesie ist, wie in der ganzen Enthüllung des inneren Getriebes der Gesinnungen und der Bewegungen, so in jedem einzelnen Teile, in jeder Lage, in jedem in sich abgeschlossenen und klaren Charakter enthalten; jeder (Teil) ist und bedeutet für sich etwas, verbindet sich mit den anderen zu einer höheren Einheit und greift harmonisch in die Bewegung ein, um sie zu gestalten oder zum Ziele zu führen. Diese innere Einheit ist ferner in der Gleichmäßigkeit der Haltung, sei es, daß man auf die Beweggründe der Handlung, oder auf die Ebenmäßigkeit ihrer Teile achtet, endlich in der Uebereinstimmung des sich Entfaltenden mit der Zeit, der es angehört, mit dem Geiste und der Art des Volkes, aus der es geschöpft wird. Es trägt den Charakter, den es vermöge dieser Beziehung in sich haben und enthüllen muß, sei es, daß das indische, das hebräische, das griechische oder das deutsche Wesen sich in ihm offenbart. Die Art und Weise aber, wie dies geschieht, ist überall nur Modifikation der allgemeinen menschlichen Art und Gemütsentfaltung; indes gerade in der Besonderheit liegt das Eigene und in dem Eigenen der letzte Ausdruck der besonderen inneren Einheit und Wahrheit. Die wahrhaft poetischen Werke aller Nationen sind darum in ihrem Wesen mehr noch als andere Kunstwerke einer großen menschlichen Einheit angehörend, welche sich nach Völkern und Zeiten in Gattungen und Arten spalten".

Ueber die äußere Einheit bemerke ich noch, daß die Wahl einer rhythmischen Form nichts leichtes ist; sehen wir doch, daß selbst die besten Dichter sich zuweilen in den Formen vergreifen, mehr oder weniger. Daher darf man die Wahl eines Versmaßes nicht dem Zufall überlassen. Oft gestaltet sich zwar die äußere Form für ein Gedicht ganz wie von selbst, ohne daß der Dichter lange nach ihr gesucht hat, anscheinend zufällig, oder unbewußt, oder wie man sonst es nennen will; allein der Zufall, der alsdann geherrscht zu haben scheint, oder die Unbewußtheit, ist in Wahrheit kein Zufall, keine eigentliche Unbewußtheit, sondern der Treffer, welchen der Dichter gezogen hat, ist eine natürliche Folge davon, daß die innere Erregung der mit Gedanken erfüllten Seele zugleich für die Form den Ausschlag gegeben hat. Diese innere Erregung bricht sich in solchen Fällen ganz plötzlich nach außen hin Bahn, und mehrenteils zeigt

sich, daß die rechte Einkleidung in rechter Weise getroffen worden ist. Dieses glückliche Zusammentreffen kommt aber nicht immer vor, auch nicht bei allen Stoffen, welche das Gemüt darzustellen Verlangen trägt; häufig vielmehr wird die innere Erregung des Dichters sich ordnen, der Dichter nach der äußeren Form suchen müssen, welche für die innere Erregung angemessen ist, wie der Fluß sein Flußbett sucht.

Die größten Dichter haben diese Formzweifel, wenigstens in der vielgestaltigen Lyrik, zu bestehen und durchzukämpfen. Nicht selten trifft es sich, daß ein Gedicht ungemacht bleibt, weil es dem Dichter nicht gelingen wollte, die entsprechende Form für seinen Stoff zu finden. Und hier ist die Klippe, woran der Schaffende in Gefahr ist, mit seinem Werke zu scheitern: das Gelingen des Werkes hängt wesentlich von der Auffindung der rechten Form ab. Denn je entsprechender dem Stoffe die gefundene Form ist, desto glücklicher wird sein Gedicht ausgefallen sein.

§ 97. Inhalt und Form, deren Harmonie bis auf die letzte Silbe sich erstrecken muß, bilden die vollendete Einheit eines poetischen Werkes. Mißlungen ist sonach jedes Gedicht, worin der Inhalt gewissermaßen mit der Form im Streite liegt und für unser Gefühl ein Widerspruch hervortritt, welcher bewirkt, daß die Unmittelbarkeit der Darstellung, ihre Lebendigkeit und Schönheit, teils mehr, teils weniger beeinträchtigt erscheint.

Die Disharmonie äußert sich nämlich erstens in den Fällen, wo Inhalt und Form nicht recht zusammenwirken und im Gesamtgepräge widerstreben; also z. B. da, wo leichte Gedanken sich in allzuschweren Rhythmen entfalten, schwere Gedanken in allzuleichten, oder wo die Versform für die Gedankenmasse zu kurz ist, oder wo die Gedankenmasse umgekehrt für die Versform zu winzig, zu geringfügig und unbedeutend erscheint. Zweitens äußert sich die Disharmonie auch in der Wortstellung, in der Silbenmessung, im Satzbau überhaupt. Wir fühlen uns dann im allgemeinen von dem Gedichte abgestoßen; es wird ihm mit der Leichtigkeit der Darstellung die Anmut fehlen.

§ 98. Die poetische Einheit aber ist verschieden nach den drei Hauptgattungen der dichterischen Darstellung, die als lyrische, epische und dramatische bezeichnet worden sind.

Die Einheit der lyrischen Poesie zuvörderst offenbart sich vornehmlich im Gefühl, da die Lyrik selbst ursprünglich

nichts als eine Offenbarung der Gefühle ist, keine Handlungen episch oder dramatisch darstellt. Die Einheit des Gefühls also oder die innere Gleichmäßigkeit desselben macht die Einheit eines lyrischen Gedichtes aus, welche leicht aus dem Ganzen wiedergefühlt oder herauserkannt werden muß.

Die Mannigfaltigkeit aber, bedingt von der Hauptidee, kann sich auch im Lyrischen auf die reichste Weise entwickeln und der Grundgedanke eine Menge sehr verschiedenartiger Einzelheiten berühren und seine Strahlen nach allen möglichen Seiten ausbreiten: die ganze Gesangwoge, die wir ein lyrisches Gedicht nennen, steht in ihrer bunten Entwickelung unter der Herrschaft des Gefühls, welches Gleichmäßigkeit aufweisen muß, oder unter der Einheit desselben.

Denn in dasjenige Gefühl, welches dem lyrischen Gedichte seine Entstehung gegeben hat, darf kein fremdartiges Gefühl sich hineinmischen, daneben auftreten oder hinzukommen, welches jene Gleichmäßigkeit stören oder ganz aufheben würde. Die verschiedenartigen Dinge, die berührt werden, dürfen daher nicht wirklich ganz und gar verschiedenartig sein, so daß sie keinen Zusammenhang mehr mit dem Ganzen hätten, oder daß sie nichts mehr mit der Idee verbände, welche dem Sänger für sein Gedicht von Haus aus vorschwebte. Ein bestimmtes Band muß selbst die entferntesten Dinge verknüpfen, welche zur Sprache kommen. Bis in das Unbegrenzte und Schrankenlose darf die Mannigfaltigkeit nicht gehen. Denn dies wäre keine Mannigfaltigkeit mehr zu nennen, sondern es wäre ein bloßes Chaos, ein Mischmasch, etwas Zusammengewürfeltes ohne inneren Halt.

An solchen aus bunten Baustücken aufgebauten, aber schlecht verkitteten Produkten fehlt es leider nicht. Sie verraten bei allem Talent ihres Verfassers, bei vielen guten Gedanken dessen Unkunde in dem, was lyrisches Wesen, lyrische Kunst ist. Das so viel gerühmte bewußtlose Dichten rächt sich häufig durch ein vollständiges Mißlingen des Produkts. Wohl mag dem mit der Theorie unbekannten Verfasser zufällig etwas Schönes gelingen, sobald ihn die Stimmung so leitet, daß er nicht aus der Gleichmäßigkeit des Gefühls heraus-

fällt; aber sicherer ist es für den Dichtenden, zu wissen, warum das Herausfallen ein Fehler ist, und die Erfordernisse der Kunst zu kennen.

Die Erforderungen der Kunst auf diesem Gebiete bestehen, in ein Wort zusammengefaßt, darin, daß die Mannigfaltigkeit des lyrischen Gedichts eine wahre ist, das heißt, eine mit dem Ganzen in Uebereinstimmung gesetzte oder erhaltene, so daß die Teile bunt und vielfältig sind, aber immer Teile des Ganzen bleiben.

§ 99. Der lyrische Künstler muß daher sein Augenmerk darauf richten, daß er die verschiedenen Farben verschmelzt, die von dieser und jener Seite herbeigeholten Stoffteile so eng als möglich aneinanderknüpft, wohin ihn auch der Flug der Phantasie getragen haben möge, und daß er die einzelnen Strahlen gleichsam zu einem einzigen Strome sammelt.

Das ist die innere Einheit der lyrischen Gesangwoge. Der Dichter darf sich also nach allen möglichen Seiten hinwenden und seine Idee auf die verschiedenste Weise ausbreiten, gestalten und veranschaulichen; er hat die größte Freiheit. Aber da im Gebiete der Natur wie im Reiche des menschlichen Geistes keine Freiheit ohne Beschränkung stattfindet, so muß er seinen freien Flug ordnen oder geordnet erhalten, damit er das Ganze nicht durch unnütze, überflüssige und fremdartige Teile entstelle. Die Mannigfaltigkeit, wie gesagt, sobald sie in den rechten Schranken gehalten ist, verletzt nie die Einheit, die für die Wirkung des lyrischen Produktes unentbehrlich ist.

§ 100. Auch der Lyriker darf in der Entfaltung des Mannigfaltigen bis zum schnurgeraden Gegensatze gehen, ohne daß dadurch die Einheit aufgelöst oder vernichtet wird. Dem Hauptgedanken können wir einen Hauptgegengedanken entgegenstellen, wie es oft zur besseren (reicheren) Entwickelung der Idee eines Liedes dienlich ist; aber dieser Gegengedanke oder Gegensatz muß aus dem Hauptgedanken erfolgen und mit diesem einen innerlichen Zusammenhang insofern haben, als er eben bloß sein Gegensatz ist.

Da nun die lyrische Poesie einen Widerstreit der Gefühle durchaus nicht beabsichtigt, noch weniger liebt, sondern das

Gegenteil im Auge hat, die Versöhnung, indem sie wie alle Poesie überhaupt ein harmonischer Ausdruck des menschlichen Geistes sein soll, so hat der Poet die Aufgabe, die durch den aufgeworfenen Gegensatz bedrohte Einheit zu retten und diese Einheit dadurch wiederherzustellen, daß er die Gegensätze miteinander versöhnt und ausgleicht, das Schroffe des Widerspruchs mildert und den Streit in Frieden auflöst, namentlich wenn der Gegensatz so stark ist, daß er als ein schnurgerader Gegensatz dasteht. Denn zuweilen kann der Gegensatz so schwach sein, daß er sich von selbst in das Ganze fügt, ohne erst eine scharfe und schneidende Dissonanz hervorzurufen, die unbedingt aufgelöst werden müßte.

Es würde ein grober Verstoß gegen die zur Harmonie berufene Poesie sein, wenn wir ein Lied bei einer groben Dissonanz lassen, mit einer groben Dissonanz schließen wollten. Denn hierdurch würde die Einheit des Gefühls, seine Gleichmäßigkeit und die von der Harmonie geforderte Entwickelung der Einzelheiten entschieden aufgehoben. Ein derartiger Gegensatz z. B. wäre: „die Welt ist gut" — „die Welt ist schlecht". Durch die Aufstellung dieses Satzes in einem lyrischen Gedicht entstände eine vollständige Dissonanz, wie in der Harmonie der Musik; in den einen Strophen wäre das, in den anderen jenes ausgeführt. Der Dichter müßte alsdann, wie der Musiker, einen neuen Akkord anschlagen, welcher die eingetretene Dissonanz aufzulösen hätte. Und das müßte in allen ähnlichen Fällen geschehen. Die Einheit des lyrischen Gedichts erscheint dann durch die Gegensätze gleichsam nur bedroht und nur für einen Moment gefährdet: die rechtzeitig eintretende Vermittelung besänftigt den grellen Widerspruch, die Einheit behauptet sich siegreich, und das Lied selbst gewinnt: es wird vollständiger, umfassender und ausgedehnter, reicher an Inhalt. Zuweilen ist, wie oben gesagt, die Auflösung der Dissonanz nicht notwendig, oder vielmehr durch die Ausführung schon selbst gegeben: der Akkord braucht dann nicht ausgesprochen zu sein, man kann sich ihn denken. In den meisten Fällen aber ist, wie im Musiksatze, die Auflösung der Dissonanz durch einen nachfolgenden Akkord zur Widerherstellung der Einheit erforderlich.

Hieraus sieht man zugleich, was man von der berüchtigten Poesie des Weltschmerzes, des zerrissenen Herzens, der unlösbaren Disharmonie des Lebens zu halten hat, einer Moderichtung der heutigen Lyrik von Heinrich Heine bis zu Nikolaus Lenau. Die Vertreter dieser Richtung schlugen Dissonanzen breit, da sie die Konsonanzen nicht finden konnten. Sie muteten uns zu, die eigene

Disharmonie ihres Wesens für poetisch anzusehen und den Ausdruck dieser Disharmonie für einen poetischen Erguß des unglücklichen Menschenherzens aufzufassen, als ob die Schönheit der Welt und die Darstellung derselben durch den Dichter nicht auf Harmonie beruhe. Dabei schilderten diese Geister den Schmerz nicht einmal wahr, sondern teils einseitig, teils übertrieben, und verfielen in Manier (s. § 92), nämlich in die Manier zu jammern. Heine zeigt sich affektiert, Lenau krankhaft-finster. Der letztere ließ das Gemüt unbefriedigt, der erstere prunkte mit der scheingenialen und wohlfeilen Unsitte, die Dissonanz schroffer und greller Gegensätze an den Schluß zu werfen, die Aufgabe der Poesie verspottend.

§ 101. Es leuchtet aber nach dem Gesagten ein, daß auch der Umfang oder die Ausdehnung der lyrischen Gesangwoge von jenem Hauptgesetze ihrer Einheit, der Einheit des Gefühls, abhängig ist: daß der Lyriker, infolge dieses Gesetzes, genötigt ist, seine Rahmen anders zuzuschneiden als der Epiker und Dramatiker, indem er namentlich Gebilde von weit geringerer Länge schafft als diese beiden. Denn ein Lyriker wird den Stoff, für dessen Verarbeitung sein Gemüt angeregt ist, nur so breit, nur so umfangreich ausspinnen, als die Anregung in seinem Innern gleichmäßig anhält, fortdauert und durch den Stoff nicht erschöpft ist. Noch bestimmter: er wird sein Produkt nur so lang ausdehnen, als er bei der Entfaltung des Stoffes die innere Gleichmäßigkeit des Gefühls behauptet und durch keine Wendung darüber hinaus sich fortreißen läßt, sobald er inne wird, daß er diese Gleichmäßigkeit verletzt. Hieraus erklärt sich sowohl die Kürze als, wie wir unten sehen werden, auch die Buntheit der lyrischen Gebilde.

Das Gefühl und die damit im Zusammenhange stehende geistige Anregung kann man nicht in lange Bücher und Akte ausspinnen. Das vermöchte niemand, wird auch niemandem beikommen. Gefühle und Stimmungen entstehen und vergehen, wie der Hauch des Windes, und liefern nur ein Bild, das zu der Ausmalung eines kürzeren oder längeren Moments dienen soll und allerdings für seinen Zweck umfassend genug sein wird. Und selbst über die lyrische Kürze oder Länge bei der Anlage und Ausführung der einzelnen Produkte entscheidet die Wichtigkeit des Gegenstandes, die Mächtigkeit des Stoffes; denn von letzterer hängt wiederum die innere Erregung ab, wie auch die Ausdauer der inneren Erregung.

Denn ist der Stoff unbedeutend, so kann natürlicherweise die Erregung weder groß sein noch lange anhalten. Daher wird es möglichst kurze Liedchen geben, nicht mehr als einen Hauptmoment umfassend, sogar Produkte von zwei oder drei Strophen.

Gleichwohl wird man finden, daß der Lyriker in seine kurzen Gedichte eine Summe von sehr vielem Geist, Sinn und Gefühl legen kann, besonders wenn er Zeile für Zeile berechnet und sich vor unnützen und leeren Zeichnungen hütet. Man könnte daher geradezu sagen: Gedrängtheit und Fülle ist die charakteristische Eigenschaft der Lyrik, während die Epik sich durch Breite und Gemächlichkeit kennzeichnet, ohne daß sie in Leerheit sich verirrt und die dramatische Darstellung ihre Hauptkraft auf die Umrisse der Handlung verwendet. Bei dem Epiker insbesondere läßt sich mancher Nebenzug rechtfertigen, der bei dem Lyriker fad oder langweilig ausfallen würde.

Daß übrigens die Lyrik nicht der Epik und Dramatik in irgend einer Weise nachsteht oder nachzusetzen ist, wird sich bald näher zeigen. Schon der Umstand, daß für jede Gattung der drei Hauptdarstellungsweisen ein gleich großes Genie erforderlich ist, läßt uns voraussetzen, daß die Lyrik gleichbedeutend mit epischer und dramatischer Kunst zu achten ist. Der Lyriker teilt in vielen kleinen Bildern mit, was die beiden anderen in umfangreichen Bildungen vorführen. Thorheit ist es daher, was man häufig hört, zu sagen: „das Drama ist die höchste und reichste Frucht der Poesie". Freilich wird ein Drama, weil es umfassender ist, ein einzelnes lyrisches Gedicht weit aufwiegen; allein niemand wird ein Drama und ein Lied vergleichend zusammenstellen.

§ 102. Dem Lyriker stehen zu seiner Verfügung alle nur möglichen Stoffe, soweit sein Gesichtskreis reicht, und soweit sie ihm und anderen interessant sind; er wird zugleich in diesen Stoffen diejenige Anschauungsweise niederlegen, die er selber gewonnen hat, oder seinen Stoffen das Bild seines eigenen Geistes aufdrücken. Denn von der subjektiven Erregung für diese Stoffe geht er zunächst aus und faßt die Welt nach den Eindrücken auf, die sie auf ihn selbst macht.

Dies hat erstens zur Folge, daß der Kranz seiner Dichtungen, wenn er deren viele schafft, aus einer bunten Fülle von einzelnen Blumen zusammengewunden ist; zweitens, daß er aus seinem Innern einen Reichtum von Gefühlen, einen Schatz von Ideen, Betrachtungen, Urteilen ausschütten wird, um Zeit und Welt abzuspiegeln, worin er lebt und sich

bewegt. Das Volk, dem er angehört, erhält durch ihn diejenige Charakteristik, die ihm in irgend einem Zeitraume zusteht; der Dichter selbst ist gleichsam ein Ausdruck dieses Volkes in diesem Zeitraum, verschieden von dem Ausdrucke des Epikers und Dramatikers.

Die Ideen, welche das Volk und die Zeitgenossen des Lyrikers bewegen, die Neigungen, die gerade vorherrschend sind, finden in dem Lyriker ihren getreuen Darsteller; ebenso die freudigen und traurigen Geschicke, die Hoffnungen, Ahnungen, Wünsche und Befürchtungen, die in einer Epoche auftauchen; das Große, Wunderbare, Merkwürdige, alles wird ihn mit erregen: er wird die Vorzüge seines Volkes, vielleicht auch gar dessen Fehler teilen. Denn selten oder nie möchte sich wohl ein Dichter von den Einflüssen seines Zeitalters ganz frei erhalten, obwohl er niemals in dessen Mängel versinken soll, weil seine Produkte alsdann bloß ein ephemeres Interesse hätten: er soll den Besten seiner Zeit angehören.

So wird denn der Lyriker, begabt mit freiem Blicke, Vergangenheit und Gegenwart mit ihren die Seele bewegenden Erscheinungen in seine Gebilde aufnehmen, und wenn er Formblick besitzt oder wenn sein Urteil geschärft ist, wird er sogar in die nähere oder fernere Zukunft hinausgreifen, einem Seher gleich, warnend, lehrend, ratend.

§ 103. Daraus ergiebt sich, daß, je reicher ein Volk an Lyrikern ist, desto reicher, inniger, tiefer und vielseitiger auch sein Wesen durch diese Gesangesweise ausgeprägt sein wird, zumal wenn die lyrische Kunst durch lange Zeiträume blühend sich hinzieht. Die gleichsam zerstückelten Mitteilungen der Lyrik lassen sich dann zu einem großen Ganzen zusammenflechten, welches das Bild einer Nation vorführt, sei's während ihrer ganzen Blüte, oder doch während eines Zeitraums ihrer Entwickelung, Größe und Weltbedeutung. Dieses Bild aber wird, verschieden von demjenigen, welches uns aus dem Epos oder aus der dramatischen Litteratur entgegentritt, dem Wesen der lyrischen Dichtung gemäß sich zeigen: mithin der Ausdruck der innerlichen Bewegung einer Nation sein oder vorzugsweise das Seelenleben derselben (nicht ihre Weise im praktischen Gebaren) ausgeprägt vorführen. Und in der Lyrik haben fast alle Völker der Erde ihre Seele mehr oder

weniger ausgesprochen, solche Bilder ihres inneren Lebens geliefert.

Verfolgen wir daher, um die Wichtigkeit der lyrischen Poesie inne zu werden, die Geschichte derselben bei den verschiedenen Völkern, so wird es überall unsere erste Aufgabe sein, das Charakterbild aufzusuchen, welches diese Gattung der Poesie von dem inneren Leben dieses oder jenes Volkes geschaffen oder dargelegt hat, soweit es uns möglich ist, dasselbe aus den vorliegenden, uns bekannt gewordenen Leistungen seiner lyrischen Dichter zu erkennen. Das Bild jedoch, welches uns diese geben, entspringt aus subjektiver Anschauung der Dinge, nicht aus objektiver Beschaulichkeit der Vorgänge und Zustände, welche der Epiker und Dramatiker schildert, um die Nation von einer anderen Seite zu zeigen, und zwar vornehmlich nach ihren Handlungen, deren Kenntnis unser Interesse herausfordert. Kurz, wir sehen die in der Lyrik dargestellten Menschen mehr fühlend, denkend und urteilend, als die Ereignisse lenkend oder gestaltend auftreten.

Das also ist der vorherrschende Charakter des Nationalbildes, welches der lyrische Kranz darbietet. Wie vollkommen oder wie unvollkommen auch das Bild sein mag, ein gewisser Charakter, in irgend einer Weise eigentümlich, großartig, seltsam, anziehend oder auch abstoßend, tritt uns aus den Zügen der von einer Nation unternommenen lyrischen Versuche entgegen. Und Versuche in der Lyrik haben wohl alle Völker ohne Ausnahme angestellt; denn nirgends sehen wir die Poesie in irgend einer Epoche eines Menschenstammes vollständig schweigen. Ein anderes Bild giebt die hebräische Lyrik, ein anderes die griechische, ein anderes die deutsche, die italienische, die englische Lyrik. Und so werden die Völker auf diesem Gebiete bald verwandter sich aussprechen, bald fremder und eigener.

Es ist aber leicht einzusehen, daß eine größere Anzahl von Lyrikern, da jeder von ihnen sein besonderes Feld, seine besondere Anschauung hat, die bunte Fülle der dargestellten Stoffe ungemein erweitern und durch ihre Einzelbilder das Gesamtbild vermehren, indem sie Blumen an Blumen des Volksgemütes zusammentragen. Durch eine Reihe von Sängern wird sich nach den verschiedensten Seiten hin das innere Bild eines Volkes, bald für ein einziges Zeitalter, bald für mehrere Epochen, möglichst vervollständigen und dergestalt den reichsten Anlaß zur Teilnahme hervorrufen: der eine Lyriker muß notwendig den anderen gleichsam ergänzen oder fortsetzen. Denn was der eine nicht gesehen, gefühlt, dargestellt hat, wird wahrscheinlich dem andern oder dritten nicht entgangen sein.

Wie viel endlich eine Nation auf lyrischem Gebiete leistet, hängt von der Kulturstufe ab, die sie nach und nach erklimmt; denn mit der Stufe der Kultur geht jede Sprache sich bildend oder fortbildend

Hand in Hand. Von der einfachsten Weise aber vermag sich die Lyrik, wie wir unten sehen werden, zur höchsten Kunst zu entwickeln.

§ 104. Da nun die Lyrik, wie bemerkt worden, vorzugsweise die Offenbarung eines Gefühles ist, und da seiner Natur nach das Gefühl einem großen Wechsel unterworfen zu sein pflegt, und da die Lyrik zugleich alle nur denkbaren Stoffe behandelt und das Gefühl wiederum nach diesen verschiedenen Stoffen verschieden angeregt wird, nach diesen Stoffen sich richtet, von diesen Stoffen abhängt: so liegt am Tage, daß die Lyrik die mannigfaltigsten Formen zu suchen hat und in dem buntesten Formenspiele sich äußern wird, um dem für einen Gesang bestimmten Stoffe jedesmal die rechte Form zu geben, eine Form, die geeignet ist, die innere und äußere Einheit des Produktes herzustellen.

Die Lyrik ist also die **formenreichste** Gattung der Poesie, im vollsten Gegensatze zum Epos, welches in einer einzigen Form alle seine Stoffe gleichmäßig entfaltet, auch im Gegensatz zum Drama, welches zwar andere Formen zuläßt, aber wenigstens einen Grundvers hat und festhält, während die lyrische Entfaltung von jedem Grundverse absehen muß, weil sie beständig mit den Stoffen und mit diesen zugleich das Gefühl wechselt, für welches jedesmal die rechte Form zu schaffen ist. Eine gleiche Form für die Produkte der Lyrik wäre geradezu widersinnig, nämlich unnatürlich und geisttötend.

Aus dieser Grundursache schreiben sich die unzählbaren Versmaße der lyrischen Dichtkunst, die bunten rhythmischen Formen her, ihre größere oder geringere Vielgestaltigkeit, ihre einfachere oder zusammengesetztere Gestaltung und die damit Hand in Hand gehende Offenbarung, Ausmalung und Charakterisierung der menschlichen Geisteswelt. Und man irrt wohl schwerlich, wenn man auch den Ursprung der Volkspoesie und der Kunstpoesie, soweit es die Lyrik angeht, hieraus herleitet.

Die volkstümliche Darstellung des menschlichen Innern nämlich wird sich mit den einfacheren Weisen begnügen und in diesen hinreichend die Ideenwelt abzuspiegeln glauben. Die künstlichere Poesie dagegen wird, um feinere, tiefere und gleichsam geistigere Anschauungen zu versichtbaren, zu künstlicheren und ihren Ideen mehr entsprechenden Formen greifen. Denn gemeinere, gröbere Tinten würden nicht geeignet sein, zarte Vorstellungen, Gefühle und Gedanken in die rechte, also zarte Gewandung zu hüllen; einfache würden nicht ausreichen zur Entfaltung eines wechselreichen und weitausgreifenden Inhalts. Unzählbar müssen daher die Formen der Lyrik ausfallen, wie die Stoffe selbst unzählbar sind. Immer sucht man sich eine andere Form für einen neuen Stoff, ohne an die alte Form sich anzuklammern; wenigstens wird man wohlthun, eine eigene, wenn auch nur wenig abweichende Form zu suchen, weil die Form selbst Gelegenheit bietet, in der Ausdrucksweise um so selbständiger vorzugehen.

In das Reich der lyrischen Poesie treten wir daher wie in einen unermeßlichen Garten, worin die verschiedenartigsten Gattungen der Bäume und Gewächse aus allen Gebieten und Zonen der Erde angepflanzt sind und versammelt prangen. Denn ein jegliches Volk hat seine besonderen eigentümlichen Formen, die es vorzugsweise anwendet, oder auch, wegen seines Sprachcharakters, anzuwenden genötigt ist. Doch gerade die deutsche Nation besitzt ein Sprachmaterial, welches die Flüssigkeit, Dehnbarkeit und Fülle hat, um die meisten lyrischen Formen aller Nationen nachzubilden und in der Lyrik eine Art Weltlitteratur zu offenbaren. Die Besonderheit oder Eigentümlichkeit der Formen indessen, welche bei den verschiedenen Völkern hervortreten, hängt nicht etwa von der Willkür oder dem Zufalle ab, dem die produzierenden Sänger sich überließen, sondern, wie schon angedeutet ward, von dem Grundbau der Sprache, die ein Volk redet; dann auch von der Kultur dieses Volkes überhaupt, die es im günstigen Falle mit sich bringt, die Sprache auszubilden, fortzubilden und auf die höchste Stufe allseitiger Vollendung zu bringen.

§ 105. Zwei allgemeine Grundsätze stellen sich hierbei dar. Erstens, je ausdrucksfähiger, reicher und biegsamer eine Sprache, und je weiter sie in ihrer Vervollkommnung gediehen ist, desto bunter, vielgestaltiger und kunstreicher wird auch der in ihr entwickelte oder noch zu entwickelnde lyrische Formenschatz ausfallen. Zweitens, die Vervollkommnung der lyrischen Formen ist ein Zeichen der Veredlung auf lyrischem Gebiete, zugleich ein Zeichen des allgemeinen Fortschrittes, der höheren Geistesentwickelung.

Die Deutschen, welche beide Grundsätze praktisch vertreten, stehen seit der Mitte dieses Jahrhunderts an der Spitze der europäischen Lyrik. Die alten Hellenen waren vor ihnen die größten Meister in dieser Dichtung. Die Sprachen der Hellenen und der Deutschen ließen die Entwickelung eines fast unendlichen und unübersehbaren Formenschatzes nicht allein zu, sondern gelangten auch auf natürliche und notwendige Weise zu dieser Entwickelung, infolge nämlich ihrer fortschreitenden Kultur, durch welche gleichzeitig der Sprachstoff gereinigt, vermehrt, verfeinert, gehoben wurde. Geistreiche Künstler, die den rechten und so hoch als möglich gesteigerten Ausdruck für ihr Inneres anstrebten, bemühten sich den vorhandenen Sprachstoff zu vervollkommnen, das heißt, kunstmäßiger, kunstfähiger, biegsamer, geschmeidiger, feiner, geistiger zu machen und diese Tugenden praktisch an ihm durchzuführen. Der griechische und deutsche Sprachstoff besaß die Anlage dazu; die Autoren vermochten unter Beihilfe desselben ihren Geist so vorteilhaft zu entfalten, daß Eigenheit, Tiefe und Feinheit aus dem Marmor der Sprache immer gediegener und sichtbarer hervortraten.

Was den zweiten Grundsatz anlangt, so ist bereits gesagt und muß immer wiederholt werden, daß ein jedes Volk seine Sprache so aus- und fortzubilden hat, wie es in dem Wesen oder in der Naturanlage dieser Sprache vorgeschrieben scheint. Es muß dies deswegen geschehen, damit der Redekünstler im stande ist, in jedem einzelnen Falle die eigenste und passendste Einkleidung auszuwählen für seine Gefühle und Gedanken: den letzteren also das rechte Gewand anzulegen bis in die kleinste Falte herab. Hat doch der Redekünstler stets die bis zu einem gewissen Grade kaum erreichbare Aufgabe zu verfolgen, das Innere mit dem Aeußern, das Geistige mit der Form, das Gedachte mit der rhythmischen Gestaltung in die vollkommenste Uebereinstimmung zu bringen.

§ 106. Schreitet der Geist und die Denkkraft eines Volkes fort, so schreitet gleichzeitig wie aus innerer Notwendigkeit auch die rhythmische Form des Volkes fort, oder soll doch Schritt vor Schritt fortschreiten, teils wegen der inneren und äußeren Einheit, welche das erste Ziel des poetischen Sprachkunstwerkes ist, teils weil der Fortschritt der Form notwendig zu erfolgen hat, damit die höhere Denkstufe des Autors sich nicht vom Sprachmittel behindert sehe, sondern vielmehr die beste Verklärung erlange.

Wir sehen daraus bestätigt, daß die Ausbildung der Formen durchaus keine Sache des Zufalls, der Laune oder der bloßen willkürlichen Künstelei ist, die mit den Worten ein lustiges Spiel treibe;

denn dergleichen unsinnige Behauptungen wurden gegen die Mitte dieses Jahrhunderts von sachkenntnislosen Köpfen vielfach ausgesprochen, indem man unter bedenklichem Kopfschütteln meinte, die Deutschen befänden sich, in der Epoche nach Schiller und Goethe, mit dem bereits hervorgetretenen Streben nach kunstmäßigerem Ausdrucke nicht sowohl auf falschem Wege, als auf einem Abwege, nämlich auf dem Abwege der Formkünstelei. S. folg. §.

§ 107. Die Schönheit der Form zu steigern, ist daher kein Abweg, kein Zeichen des Verfalls oder Rückschrittes; im Gegenteil, ein wahrer Dichter, dem es ohnehin nie an Gedanken fehlt, wird bestrebt sein, diesen Gedanken den vollendetsten Ausdruck zu verleihen, wie es auch seine Vorgänger zu thun bestrebt waren. Versucht er daher mehr als diese, und geht er über die rhythmische Kunst der früheren Meister hinaus, so thut er dies keineswegs aus einer Grille oder um eines eiteln Klingklangs willen, sondern weil er das Bedürfnis fühlt, die Gedanken noch besser zu verkörpern, als es vorausgegangene Klassiker gekannt oder gewußt. Er sucht dabei überhaupt den entsprechendsten Ausdruck für dasjenige zu treffen, was die Eigenheit seines Stoffes, seines Gefühls, seiner Stimmung bis auf den geringsten Nebenzug erheischt. Ein solcher Meister weiß, daß der vollkommenste Ausdruck gefunden werden muß, welchen die Sprache hergiebt. Goethe und Schiller wußten dies ebenfalls und thaten für ihre Zeit das ihrige, und dadurch wurden sie eben die Meister unserer ersten Glanzepoche.

Weil man gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts keine richtige Vorstellung von der Kunstaufgabe des Dichters hatte, hörte man die eitle Klage, die deutsche Poesie stehe leider auf dem Punkte, ihre sonnige Höhe zu verlassen: sie trachte zu viel und einseitig nach äußerer Glätte, und dies sei ein deutliches Merkmal des Rückschritts und der Ohnmacht der heutigen Geister. Es scheine, als ob ein gediegener Inhalt, der doch „Hauptsache" sei, geradezu von den jetzigen Talenten als Nebensache betrachtet werde, und zwar aus Talentschwäche, die sich hinter schönen Versen verstecken wolle. Kurz, wir befänden uns offenbar in einer Art alexandrinischen Zeitalters, in einer Epoche, ähnlich jener, wo die Alexandriner, nach der großen Blütezeit der alten Griechen, die künstlichen Formen der letzteren fortgesponnen, sogar gesteigert hätten, aber dabei, aus geistiger Ohn-

macht, gehaltleer geblieben wären. Allein diese historische Bemerkung selbst war eine unbegründete, eine aus thörichter Ueberschätzung der Alexandriner hervorgegangene Meinung. Denn die Formen der letzteren zeichnen sich durch keine besondere oder größere Schönheit aus; im Gegenteil stehen sie, was eigentliche auf Harmonie des Aeußern und Innern beruhende Schönheit anlangt, hinter den vollendeten Formen der Klassiker aus Athens Blütezeit und hinter dem alten Vater Homer weit zurück. Den Traum der mit der Sache oberflächlich bekannten Philologen müssen wir hier ein für allemal zerstören. Es giebt keine äußere Schönheit ohne innere. Der Jammer jener Unkenner stand in der Luft, er ging von jenen aus, die keine Verse machen konnten, am wenigsten gute, oder von Kritikern, die unfähig waren, das Vollendete zu begreifen. Die mageren Talente eines J. H. Voß und A. W. Schlegel hatten zur falschen Auffassung der Kunstaufgabe ebenfalls beigetragen. Denn diese und ähnliche Dichter wollten für große Poeten gelten, weil sie das äußerliche Gepräge der Versformen etwas weiter führten, doch lange nicht weit genug, um selbst dieses äußere Gepräge als ein vollendetes abzuschließen. Für große Poeten wurden sie deshalb nicht anerkannt, weil man in ihnen die Gedankenmacht vermißte; ihre Versvollendung überschätzte man dermaßen, daß man glaubte, sie hätten auf Kosten des Gedankenwertes dergleichen Formen geliefert. Und letzteres war ein Irrtum. Ihre Formen waren sowohl unvollendet als gehaltlos. Daß man sie für vollendet hielt, und daß man sie bloß deshalb tadeln zu müssen glaubte, weil sie gedankenarm geblieben wären, wollen wir entschuldigen: man hatte damals keine Uebersicht über das Formwesen, sondern man wähnte, Versglätte und Sinnleere wären unzertrennlich. Aber kaum zu entschuldigen ist die Voreiligkeit, womit man Schlüsse zu ziehen wagte, welche die wahre Kunstaufgabe der Darstellung berührten.

Die heutigen Aesthetiker irren in diesem Kapitel fast insgesamt. Einige von ihnen vertuschen die Sache, indem sie schlechte Verse für gute, natürliche und aus Unmittelbarkeit der Konzeption entsprossene ausgeben.

§ 108. Schreitet nämlich ein Volk in der Kultur fort, so schreitet auch die Bildung der Sprache fort, muß sich auch die Form der Darstellung diesem Fortschritt anbequemen, muß die Kunst der Form größer sein können, wachsend und fortschreitend, dessenungeachtet aber immer **naturgemäß** bleiben, nach dem Grundsatze, daß die innere Einheit mit der äußeren, der Ausdruck des Schönen mit dem Gedanken in Einklang zu setzen ist.

Dazu kommt, daß die Sprache eines Volkes zugleich eine jede fremde Form sich aneignen kann, die der Aneignung wert ist, sobald dieser Einklang nicht aufgehoben oder gestört wird durch die Fremdartigkeit der zugelassenen oder aufgenommenen Form. Kurz, die Form muß eingebürgert werden (s. § 90). Denn entspricht das Fremde dem Einheimischen, so ist die Aufnahme desselben eine Bereicherung der Sprache und poetischen Litteratur, ein Gewinn für den nationalen Ausdruck. Wir wissen jetzt bestimmt: In Schillers und Goethes Zeitalter waren diese, in unseren und künftigen Zeiten sind jene Formen möglich, unserm Sprachgenius angemessen, nachbildbar, schön, mithin auch notwendig, wenn wir fortschreitend den rechten Ausdruck unseres Inneren finden wollen. Neue Klassiker können nur auf diesem Grunde erstehen.

Diese Grundsätze, aus der Erfahrung entsprossen, sind unwiderlegbar, also die richtigen. Erst um die Mitte dieses Jahrhunderts hat sich der Kampf auf diesem Gebiete entschieden, als Rückert und besonders Platen die Schönheit der Form erneuerten, ja, selbst steigerten, indem sie von der klassischen Höhe des verflossenen Zeitalters ausgingen, aber nicht auf dieser Höhe stehen bleiben wollten, ohne neue Zierden, Regeln, Gewißheiten hinzuzubringen. Andere Poeten des neunzehnten Jahrhunderts behaupteten sich teils, wie Uhland, mit genauer Not auf der erstiegenen Höhe, teils schritten sie von der Höhe zurück und wähnten sogar, je einfacher und kunstloser sie schrieben, desto sicherer schrieben sie im Geiste der klassischen Glanzepoche fort, die selbst schon zu kunstvoll gewesen sei! Die Folge davon war, daß sie, statt einfach und kunstlos zu schreiben, locker und formlos schrieben. Namentlich wies man alle fremden Versmaße, die antiken wie die neueren kunstvollen Reimstrophen der südeuropäischen Völker, als undeutsche und unnationale, lästige und schwerfällige Formen zurück und zog es vor, in den leichtesten Tönen der Jamben und Trochäen zu schaffen, die Meinung aufstellend, die Natur unserer Sprache vertrüge nichts Reicheres, Vollkommneres, sondern man fasse sich dann undeutsch, unvolkstümlich, unnatürlich, schwülstig.

Freilich war letzteres häufig geschehen, solange man nicht wußte, wie die fremden Weisen zu behandeln seien: man stieß sich an die Mängel der Stümper und berief sich auf sie. Vor allen Dingen mußte erst der Hauptgrundsatz (§ 103) aufgestellt werden, daß man

die Formen anderer Nationen, die man im Deutschen aufnehme, wirklich einheimisch machen müsse. Dies geschieht aber durch die vollständige Bemeisterung derselben, wodurch sie den fremdartigen Charakter verloren, und durch die dem Genius unserer Sprache zukommende entsprechende Umformung dieser Versmaße und Strophen. Das antike Maß muß so klingen, daß es das Bürgerrecht auf den ersten Ton behauptet; ebenso das Sonett, die Stanze, Terzine, Ghasele u. s. w. Das Weitere gehört in die höhere (angewandte) Rhythmik.

§ 109. Weil aber diese Formen nicht nur an sich in ihrer äußerlichen Einrichtung verschieden sind, sondern auch einen verschiedenen Wert und Rang, ja, eine verschiedene Natur ihres Gepräges (soweit der Form eine besondere Natur zusteht) haben werden, so leuchtet ein, daß wir eine **aufsteigende** Lyrik annehmen müssen, eine Lyrik nach verschiedener Rangordnung, die schon durch die äußere Seite der Form als berechtigt erscheint, aber dadurch, daß diese Form auch einen entsprechenden Inhalt voraussetzt, ihre volle Geltung als solche empfängt.

Das Aufsteigen der Lyrik bezieht sich nämlich auf das allmähliche Steigern des Einfachen zum Reichen, des Niederen zum Höheren, des Kunstlosen zum Kunstvollen. Das zeigt sich aber nicht sowohl in der Stilweise, die überall verhältnismäßig dieselbe sein muß, einfach und natürlich, als vielmehr in dem Formenzuschnitte und in dessen Ausfüllung durch den Inhalt. Von dem einfachsten Liedchen erhebt sich denn die Lyrik bis zu dem kunstreichsten, vielgestaltigsten Gesange.

Die Reihenfolge ist also: erstens das Volkslied, als der leichteste Ausdruck der Lyrik, mit welchem die Dichtung beginnt; neben ihm stehen die gewöhnlichen Reimlieder, einfach in der Komposition der Strophe und im Reime; darauf folgen die schweren Reimlieder von künstlicher Schichtung, unter ihnen die aus Südeuropa und aus dem Orient eingebürgerten Weisen, das Sonett, die Stanze (Oktave), die Terzine, die mannigfaltige Ghaselform. Auf die höchste Stufe der Lyrik endlich führt die Ode und Hymne, namentlich die antike, welche den unbeschreiblichsten

Wechsel und bei aller äußerlichen Geschlossenheit die reichste Freiheit in der Entfaltung des geistigen Elements gestattet. Wer dies kennt, läßt seine Vorurteile fallen.

Inhaltlich betrachtet, wird das Volkslied, das so viel gerühmte, die erste Stufe einnehmen, ganz wie in betreff der Form; die Ode dagegen die letzte Stufe. Denn Stoff und Gehalt, um es nochmals zu betonen, gehen mit den Formen und deren Ausführung Hand in Hand. Ein jeder Produzierende und ein jeder Aesthetiker lernen dies endlich begreifen.

Dieser Möglichkeit zufolge, die Form von der niedrigsten Art zur höchsten zu steigern, ragt die deutsche Lyrik, indem sie alles annimmt und nachbildet, über jede andere Lyrik der europäischen Nationen empor und wird sich immer glänzender gestalten. Schon im Mittelalter erhoben wir uns von dem simpeln Volksliede bis zur Kunstpoesie des Minnegesangs: heutzutage, bei ungleich mehr gesteigerter Kultur, sind wir berechtigt, die vollkommensten Formen der Welt anzustreben. Den Vorwurf der Ueberkünstelung haben wir nicht mehr zu scheuen. Der Kenner fragt nicht den Unkenner um Rat.

In gewissem Sinne also können wir von niederer und höherer Lyrik reden. Natürlich aber wird die niedere Lyrik nicht etwa schlechthin niedrig oder gemein sein; ebensowenig wird die höhere Lyrik dadurch allein zur höheren, daß sie in reicheren und kunstvolleren Strophengebäuden ihre Gedanken entfaltet. Eine solche Unterscheidung wäre eine thörichte und flache. Können wir uns doch ein Lied in der einfachsten Form so erhaben denken, daß die Ode kaum erhabener sich darstellte. Den eigentlichen Ausschlag giebt immer der Stoff, seine Behandlung und Verwertung. Natürlich schließt sich an diese Behandlung und Verwertung auch die Form mitwirkend an.

Denn die reichere und höhere Form (wie wir kurzweg sagen dürfen) wird sich sehr günstig erweisen für die Ausbreitung reicheren und höheren Gehalts, für die Darlegung der Gehobenheit in Stimmung, Betrachtung und Phantasieflug überhaupt. Es ist offenbar, daß in vierzeiligen kurzen Strophen weit weniger gesagt, gezeichnet, gemalt werden kann als in längeren und vielgestaltigeren, sechs-, sieben-, acht- und mehrzeiligen Rhythmengerüsten. Die Gedankenfassung vermag sich mit der Steigerung der Form von der nackteren Einfachheit des Wurfes bis zur lieblichen Pracht zu erheben.

§ 110. Seit Klopstock hat es fast ein Jahrhundert gedauert, ehe wir zu dieser Uebersicht einer aufsteigenden Lyrik gelangt sind. Alle Meister haben an der Erreichung des Zieles geholfen, Klopfstock, Voß, Schlegel, Schiller,

Goethe und die Romantiker, bis Rückert und Platen in diesem Jahrhundert die gesamte Kunstaufgabe abschlossen und sicherstellten. Rückert stand im Wetteifer mit Platen, doch war Platen strenger als jener und sorgfältiger in der Behandlung klassischen Ausdrucks. In der Hauptsache war es Platens Verdienst, die lyrischen Formen in ihrer wechselreichen Mannigfaltigkeit zu zeigen und ihre Rangordnung unter Hilfe genialer Produktivität herzustellen, ein Verdienst um Sprache und Poesie, welches schon allein hinreichen würde, ihn den größten Klassikern beizugesellen.

Heutige Halbdichter wollen diese Kunsthöhe noch immer nicht mit Ehrfurcht anschauen. Auf ihr Widerstreben indessen kommt nichts an. Nachfolgende große Dichter werden es dankbar anerkennen, daß Platen ihnen die Wege gebrochen hat, und im Sinne dieses Meisters fortstreben.

§ 111. Aus dem Gesagten geht hervor, daß der Ausdruck ein sinnloser ist, welchen die Schwaben und ihre Anhänger, insonderheit Wolfgang Menzel, von der höheren Lyrik und Poesie überhaupt aufzubringen sich bemüht haben. Menzel nämlich, etliche schwäbische dichtende Theologen, ferner Philipp Wackernagel, Vernaleken und ihre Genossen wollen nicht allein nichts von der Verskunst unserer ersten Glanzepoche wissen, sondern schlagen auch einem Goethe und Schiller dadurch ins Gesicht, daß sie die für Gebildete berechnete Poesie eine **vornehmere** nennen, das heißt eine gesuchte, geschraubte, unnatürliche und gelehrte Poesie, und zwar im Gegensatze zur **Volkspoesie**, welche von ihnen hoch über die Kunstpoesie gestellt wird. Und da die Kunstpoesie Anspruch auf viele oder reiche Bildung mache, heißt sie in ihren Augen auch zu künstlich. Selbst in der Melodie mißfällt diesen Halbästhetikern die Form der Kunstpoesie mit ihren strenggeschlossenen Rhythmen. Die Musik der Kunstpoesie soll, nach ihrer Angabe, steif, eintönig, langweilig sein; als ob die Volkspoesie auf Knittelversen mit wunderbarem Wechsel beruhe oder je beruht habe!

Auch die Volkspoesie hat ihre strenge metrische Regel, nur daß letztere von Vernaleken und anderen Mißkennern ungenau, falsch und willkürlich behandelt wird, sowohl nach Accent als nach Prosodie überhaupt.

Sie erkennen den Charakter der Sprache und trotzen auf eine ihnen bequeme Feststellung des Rhythmus. Doch sind das einseitige Geschmacksansichten, mit rechtem Worte: **Liebhabereien.** Dazu kommt der Wahn, daß die Volkspoesie **leichter** sei, mithin auch natürlicher ausfalle als die Kunstpoesie. Die Kunstpoesie soll nicht natürlich sein: so etwas auszusprechen, war einem Deutschen vorbehalten! Richtig ist nur das eine, daß die Verächter jenes festen Rhythmus, wie er seit Klopstock in der deutschen Poesie, nach der langen Epoche des Verfalls, angebahnt wurde, gegen diesen Rhythmus schon deswegen eifern, weil ihnen derselbe zu schwer, ihr Ohr zu ungebildet oder zu einseitig ist, als daß man von ihnen das Vermögen hoffen könnte, in den Ozean vollendeter kunstreicher Rhythmen einzutauchen. Was mich nicht anmutet, heißt es hier, das table ich oder suche es zu tadeln, die Autorität möge sein, welche sie wolle. Dann geht man auf die oft ungenaue Metrik eines oder des anderen Volksliedes ein und stellt Regeln auf, welche die Schwächen der Messung rechtfertigen sollen, im Grunde aber nur sie mit willkürlichen Annahmen übertünchen. Lang wird kurz, kurz wird lang gemacht, sei's auch ins Blaue hinaus und unter Fußtritten gegen das Sinngesetz der Sprache. Doch gehört dieser Punkt in das Kapitel der von unseren Klassikern seit Klopstock, ja, seit dem Mittelalter abstrahierten Metrik.

§ 112. Es wird keinem Vernünftigen einfallen, die Volkslieder herabzusetzen und ihren eigentlichen Wert, nach melodischem Klange und natürlicher Entfaltung des Inhalts, zu verkennen. Aber Thorheit wäre es, die mit einem höheren Geiste ausgestattete Poesie herabzuwürdigen als eine aristokratische, gewissermaßen entbehrliche und dem einheimischen Stamme mit verkehrter Gärtnerkunst aufgepfropfte Dichtweise, die als solche keinen Halt, keinen Flug, keine Melodie habe. Der vorurteilslose und eine große Nation ins Auge fassende Beurteiler wird einsehen, es sei weder notwendig, noch wichtig, noch in der Natur der Poesie begründet, daß ein Lied auf der Gasse oder Landstraße gesungen werden müsse, um ein wahres Lied zu sein, das heißt, ein aus tiefem Herzen entflossener Seelenerguß.

Die erzeugenden wie die empfangenden Herzen sind unter sich sehr verschieden, so daß niemand berechtigt ist, eine Vorschrift zu machen, nach welcher bloß das poetisch sei, was ihm gerade zusage.

Vorurteilslosigkeit ist eine Tugend, die immer bei den Deutschen mehr als bei anderen Völkern zu Hause zu sein pflegt; bleiben wir bei dieser Tugend, welche wenigstens jedem Kritiker, der auf Beachtung Anspruch macht, unentbehrlich ist. In der Poesie, wie in anderen Künsten, sind verschiedene Geschmacksrichtungen mehr oder weniger berechtigt und hängen von dem Grade der Bildung ab, die dieser oder jener sich erworben hat. Tausend und abertausend Lieder (wir weisen nur auf Schiller hin) durchdringen mit ihrem lichthellen Gedankenschimmer die Welt und tragen für den Fortschritt der Welt Früchte, ohne je in den Mund eines wandernden Handwerksburschen gekommen zu sein. Diese Lieder indessen erklangen durch jene Räume, wo die denkende, nicht bloß fühlende Menschheit lebt. Wie kann den wahren Maßstab für den geistigen und poetischen Wert eines Gedichts der hausbackene Geschmack eines Handwerksburschen angeben, der sich auf der Straße von irgend einer schönen Wendung entzückt und erwärmt fühlt, — weil er keine schöneren Wendungen kennen gelernt hat?

§ 113. Erkennen wir also eine aufsteigende Lyrik an, folglich eine Lyrik, welche von dem, was das Volkslied vorzugsweise in seinen Bereich zieht, von Liebe, Wein und Gefühlsstimmung enger Kreise weiter schreitet, von alten Märchen aufrückt zur Betrachtung dieses oder jenes Zeitalters, der Gegenwart und Zukunft, zur Würdigung der Völker, ihrer Herrscher und des Weltganzen, zur Bewunderung des Wahren und Schönen in der allseitigsten Beziehung; erkennen wir zugleich an, daß zur Entfaltung einer so umfassenden Lyrik auch **eine aufsteigende Form** gehört, worin sich der Gedankenstrom entweder besser Platz machen und ungehindert ergießen oder auch in eigner Weise seine vielfache Welle ausschütten kann: so wird die im obigen aufgestellte Behauptung richtig sein, daß die in vervollkommneten Formen auftretende Lyrik ein unfehlbares Zeugnis ablegt für den Fortschritt des lyrischen Gesanges selbst, den eine Nation gemacht hat. Je geistreicher der Dichter, desto kunstreicher und mannigfaltiger die Form seines Liedes.

Natürlich: mit dem Schweren und Kunstreichen wird keine Nation anfangen, sondern mit dem Einfachsten und Leichtesten, wie wir es bei den unkultivierten Völkern vorfinden; aber das steht zugleich fest: in dem Gebrauche der einfachsten und leichtesten Formen entwickelt die Nation ihren Geist nur einfach und leicht, nicht nach allen Seiten, sondern einseitig, am wenigsten nach der gesamten Höhe und Tiefe oder so weit als möglich erschöpfend. Zum höheren und vielseitigeren Erguss in poetischer Formweise, besonders der Lyrik, kann sie nur bei wachsender, also höherer und vielseitiger Kultur fortschreiten. Hierin ergeht es dem Lyriker ähnlich wie dem Dramatiker, der ein entschiedener Kunstdichter ist.

Das gilt von der Praxis im einzelnen. Ein junger Poet, wenn er auch bereits alle Muster und Beispiele vor sich hat, wird schwerlich mit dem Schwersten und Mühevollen anfangen; er verfährt wenigstens nicht so verkehrt, wenn er Talent — und Verstand hat. Der Anfänger wird einsehen, daß er wohl thut, seine Gabe erst zu erproben und zu einer gewissen Fertigkeit zu gelangen, ehe er den Schritt weiter setzt. Sonst scheitert er an unvorausgesehenen Schwierigkeiten und verzagt zuletzt, vielleicht ohne zu wissen, warum. Das ist eine gefährliche Klippe, deren Anstoß geeignet ist, ihn auf die Gedanken eines Vernaleken oder Philipp Wackernagel zu bringen, die feinere Kunst also abzuschwören. Sobald ein Anfänger allzukühne Formen wählt, ohne sie handhaben zu können, wird er nicht die rechte Höhe ersteigen können, um Form und Gehalt in Uebereinstimmung zu setzen, worauf alles ankommt. Dem empfangenden und urteilenden Publikum wird es ebenso ergehen, wenigstens in weiteren Kreisen. Leichte Lieder müssen dem jugendlichen Leser Geschmack aneignen; das Künstlichere kann erst später Eindruck auf ihn machen.

Die Nation wird mit der Einsicht in die aufsteigende Lyrik an Geschmack und Verstand selber fortrücken. Der Satz steht fest: die Lyrik entfaltet ihre ganze Pracht und Herrlichkeit in aufsteigender Weise, indem wir von dem Geringen zu dem Gewaltigen uns nach und nach aufarbeiten.

§ 114. Mit anderen Worten: von dem Gesichtskreise des gemeinen Mannes mit seinen subjektiven Stimmungen und eigentümlichen, aus einem engen Ideenkreise geschöpften

Vorstellungen erhebt sich der fortschreitende Lyriker nach einer feineren Atmosphäre des Geistes mit erweitertem Horizonte empor, seine Schwingen mächtiger und freier entfaltend. Zu diesem Fluge muß ihm die Sprachform vor allen anderen Dingen die Möglichkeit darbieten: er muß das äußere Feld zur Entfaltung seines Flügelschlags besitzen oder erobern. Die gewöhnliche Volksbildung ist nicht das Maß, woran sich der höhere Meister zu halten hat. Ein ähnliches Verhältnis findet auch in der Musik statt, ohne daß man von Volksmusik und Kunstmusik viel Redens macht. Nur die Künstelei ist verwerflich. Sie ist keine Kunst, sondern ein ohnmächtiger Versuch, die Kunst zu erreichen.

Allerdings setzt der aufsteigende Lyriker eine gewisse größere Bildung voraus, damit er verstanden werde, der Hörer oder Leser seinem Fluge nachfolgen könne. Anstatt aber, aus Besorgnis vor der schwächeren Menge, das Gemeine zu geben, wird er eher darauf rechnen, daß man mit dem Selteneren und Ungemeineren sich vertraut mache. Der Dichter hat, wie Platen sagt, nicht die Aufgabe, zum Volke herunterzusteigen, sondern das Volk zu sich emporzuheben und zur Bildung desselben beizutragen.

§ 115. Kurz, im sogenannten Volksliede ist nicht das Höchste erreicht, was von dem Lyriker gefordert werden kann, ist der Geist der Lyrik nicht erschöpft, nicht erschöpfbar. Noch weniger können wir das Volkslied als die einzig wahre Aeußerung der Poesie betrachten, so daß ein jeder Dichter, um für einen Dichter zu gelten, verpflichtet und gezwungen wäre, seine hohen und ungewöhnlichen Gedanken auf das gewöhnliche bescheidene Maß herabzudrücken, damit seine Produkte auch von dem gemeinsten Manne gefaßt würden. Der gebildete Kopf hat das gleiche Recht, eine Poesie zu fordern, die seinen Ansprüchen genügt. Was dem gemeinen Manne gefällt, hat der feine Denker längst abgethan und hinter sich liegen: er sehnt sich nach besserer, edlerer, reicherer Kost.

Wir gestehen gerne zu, daß die Poesie so populär ausfallen müsse als immer möglich, und daß sie selbst dem größeren

Haufen (wenn man so sagen darf) nähertrete und für seinen Gaumen Nahrung biete. Der gemeine Mann indessen macht nicht die ganze Nation aus, um ein Vorrecht auf dem Felde der Kunst zu haben. Die erste Glanzepoche sah über den Standpunkt der heutigen Volksliederschwätzerei weit hinaus; sonst würde uns keine erste Glanzepoche beschert worden sein. Die Hauptvertreter derselben hatten sich die höchsten Ziele gesteckt. Und doch ist Schiller der volkstümlichste Dichter geworden, den je die deutsche Nation besessen hat. Seine Werke haben ein Publikum, wie es noch niemals einem germanischen Dichter zu teil geworden, aus allen Schichten der Bevölkerung zusammengesetzt; er wird verstanden von hoch und niedrig, wenn auch nicht von jedermann in derselben Weise, das heißt gleich vollkommen aufgefaßt. Schiller erscheint für uns als ein ebenso wahrer Volksdichter, wie es einst Homer bei den Griechen war.

Uebrigens entscheidet nicht die zeitweilige Verbreitung über den Wert eines Dichters; sonst würden nicht die guten, sondern die Modedichter ewig fortleben und fortwirken.

§ 116. Was ist demzufolge ein lyrisches Gedicht? Ein kunstreiches, aus dem Sprachstoffe gebildetes Gefäß von der mannigfaltigsten rhythmischen Form, worein der Dichter einen subjektiven Gesangstrom gegossen hat, der eine innere und eine äußere Einheit aufzeigen muß, die innere Einheit auf die Gleichmäßigkeit des Gefühls, der Betrachtung und der Hauptidee basiert, die äußere Einheit dagegen oder die Einheit der Form darein setzt, daß sie mit jener inneren Einheit verschmolzen ist, das heißt, daß die in der Sprache bestmögliche Form dem geistigen Inhalte vollkommen entspricht, damit aus beiden Stücken ein harmonisches Ganzes hervorgehe.

Gleichmäßige Behandlung der Hauptidee nach der angegebenen Richtung, oder die der Grundidee in jeder Beziehung zusagende und mit ihr zusammenstimmende

Ausführung der inneren und äußeren Form, und die größte Vollendung der Gesamtform überhaupt sind die Erfordernisse, die an das Kunstwerk eines lyrischen Gedichts gestellt werden müssen, wenn es ein vollendetes sein soll, das heißt ein tadelfreies, mithin in rechter und bester Weise wirksames. Dies ist der Probierstein der Kritik.

Schließen wir mit der allgemeinen Betrachtung Herders: „Die Poesie ist ein Proteus unter den Völkern; sie verwandelt ihre Gestalt nach Sprache, Sitten, Gewohnheiten, nach dem Temperament und Klima, sogar nach dem Accent der Völker". Wir Deutschen also haben die Art der deutschen Poesie festzustellen: zu diesem Ziele wird die Poetik theoretisch hinleiten.

Sechster Abschnitt.

Das Epos.

§ 117. Auch der epische Dichter hat in seinem Werke die Einheit (s. § 94 u. f.) festzuhalten, eine Einheit, die bei ihm zunächst durch den Stoff selbst gegeben und vermittelt wird. Indem er uns eine denkwürdige Begebenheit (s. § 61 u. f.), wie sie geschehen ist oder sein soll, erzählend vorführt, hat er erstens die Aufgabe, diese Begebenheit möglichst abzurunden, zweitens den Haupthelden derselben festzustellen und nach Charakter und Gesinnung so zu schildern, daß derselbe nicht allein immer als der nämliche Beweger des Ganzen dasteht, sondern auch jeden einzelnen Moment der zu entwickelnden Begebenheit als von ihm ausgehend oder bis zu einem gewissen Grade abhängend vertritt. Mit anderen Worten: die Begebenheit muß in genauester Beziehung zu dem Helden stehen, der Held aber die Fäden in seiner Hand halten, so daß wir die innere Einheit beobachtet sehen, während die äußere durch die Gleichmäßigkeit der erzählenden Form sich geltend macht, so daß die Harmonie zwischen Inhalt und Form hergestellt wird.

Die Welt ist nicht besonders reich an großen epischen Gedichten. Doch die Theorie derselben hat schon Aristoteles, was merkwürdig genug ist, von Homer zu abstrahieren versucht, ein Kritiker, welcher nicht der modern-deutschen philologischen Meinung war, daß die

homerischen Gesänge eine Mehrzahl von Verfassern hätten, sondern daß sie von einem einzigen genialen Geiste herstammten. Denn sonst würde Aristoteles sicherlich ein Wort darüber hinzugefügt haben, wie es möglich gewesen sei, die Einheit des Epos durch verschiedene Köpfe herzustellen, also ein poetisches Wunder zu verrichten. Auf dereinstige deutsche Narrheiten konnte der große Kritiker und Theoretiker nicht prophetisch eingehen: er dachte nicht daran, sondern hielt sich an das erste und große Nationalwerk der Griechen, von der Verfasserschaft desselben stillschweigend, weil er voraussetzte, daß jedermann an einen Dichter denke. Er hielt sich offenbar in betreff dieses Nationalwerkes an die in Attika vorgenommene Zusammenstellung der Gesänge, die unter den Peisistratiden endlich stattfand; er gab weit mehr auf diese Anordnung, als recht war, das heißt als es in der Natur der Sache lag. Denn niemals hatte der Volkssänger Homer darauf hingearbeitet, ein abgeschlossenes kunstreiches Epos zu schaffen, aus welchem man eine Theorie für dergleichen Opera ableiten konnte. Er lieferte bloß einzelne Stücke; die spätere in Athen erfolgte Zusammenstellung war eine künstlerische, die alles zusammenbrachte, was vorhanden war. Die attischen Redaktoren unter Peisistratos und später suchten ein Ganzes zur Einheit zu gestalten, indem sie alle überlieferten Fragmente hervorsuchten und ordneten, was ihnen zur Erreichung einer teilweisen Einheit gelungen ist. In der „Ilias" sollte der Zorn des Achilleus und seine unseligen Folgen vorherrschen, in der „Odyssee" die abenteuerliche Rückkehr des Odysseus, welche letztere sich auch aus etwa drei Hauptpartien leidlich zusammenfügen ließ, so daß die Späteren wohl eine Art Muster künstlerischer Komposition vor sich zu sehen glauben konnten. Allein der Volksdichter Homer selbst hatte nicht im Traume an eine derartige Einheit seiner Gesänge gedacht, auch nicht daran denken können. Weiteres besagt meine „Vorschule zum Homer".

Indes Aristoteles stieß sich nicht an den Ursprung, indem er die beiden Epen nahm, wie sie in Athen redigiert vorgelegt worden waren; erkannte er doch die innere Einheit der Charaktere, des Achilleus und des Odysseus, wie auch der übrigen in den Gesängen auftretenden Heldengestalten. Denn diese anderen sind ebenfalls konsequent gehalten oder zeigen sich konsequent, wenn sie auch zu den Haupthelden nicht immer in fester Beziehung stehen. Da Homer kein buchmäßiges Werk verfaßt hatte, konnte es nicht anders sein; nur notdürftig hatte man, durch weise Anordnung der aufgesammelten Trümmer, eine Art Einheit der Begebenheiten in Ilias und Odyssee zu stande bringen können.

§ 118. Da aber eine denkwürdige Begebenheit mit vielerlei anderen vorausgegangenen oder gleichzeitigen Vorgängen in Beziehung stehen wird, die noch andere Kräfte

in Anspruch nehmen, so wird das thätige Eingreifen des Haupthelden nicht vereinzelt und für sich allein hingestellt, sondern bedingt sein durch die Mitwirkung mancher Nebenpersonen und durch den Beitritt ihrer Handlungen. Auch diese Stücke, soweit sie von Bedeutung sind, wird der Epiker nicht verschweigen, sondern mit dem Ganzen in Verbindung setzen. Dies geschieht vermittelst der sogenannten **Episoden** oder Zwischengeschichten, welche mehr oder weniger Einfluß auf die Haupthandlung äußern, das Interesse derselben erhöhen und vermannigfaltigen. Es ist aber dabei zu beobachten, daß dieses Beiwerk der Episoden einerseits in der möglichst innigen Verbindung mit dem Hauptereignisse erhalten werde, anderseits nicht durch seinen Umfang die Hauptbegebenheit überwuchere. Denn die Isolierung sowohl als die Menge der Nebendinge würde der Einheit des Ganzen zum Schaden gereichen.

Mit Mannigfaltigkeit also schmückt sich die epische Kunst namentlich dadurch, daß sie eine Anzahl Nebendinge, die scheinbar der Haupthandlung ferne liegen, einflicht. Sie thut es zu dem nämlichen Zwecke, welchen der Lyriker verfolgt, dem Gedichte den Reiz der Fülle zu verschaffen, die Begebenheit näher zu erläutern und das Interesse derselben durch Ausbreitung des Stoffes und durch Hinzuziehung bunter Einzelheiten zu steigern. Dagegen würde die Einheit, welche auch die epische Kunst fordert, gestört werden durch Einmischung von Geschichten, Abenteuern und Nebenereignissen, die einen sehr entfernten oder gar keinen Bezug zur Haupthandlung hätten.

In letzterem Falle erhielte man eine Buntheit ohne Einheit. Die Phantasie würde belästigt sein, ohne daß das Ganze an Eindruck gewönne; im Gegenteil würde die Klarheit desselben leiden. Daher ist es die Aufgabe des Epikers, die Einzelheiten lediglich zur Hebung des Ganzen zu benutzen und in die denkwürdige Hauptbegebenheit die übrigen mitwirkenden Zufälle und Vorfälle weise und geschickt zu verflechten, wodurch jene Anregung und Spannung des Hörers oder Lesers erweckt wird, die an das Werk fesselt und durch Ueberraschung dazwischengreifender Mittelglieder seine Teilnahme erhöht.

Arioſt iſt in dieſem Stücke Muſter. In der „Ilias“ dagegen ſcheint es, daß einzelne Epiſoden ohne Berechtigung nebenherlaufen, nämlich eingeſchobene Geſangſtücke, die von der attiſchen Redaktion des Epos irgendwo angebracht werden mußten, obgleich ſie nur ſtofflich mit der Hauptbegebenheit zuſammenhingen. Heutzutage glaubt niemand mehr, daß die ganze „Ilias“ ſich „um den Zorn des Achilleus“ gruppiere, von deſſen „verderblicher“ Wirkung der erſte Geſang anhebt, um in den folgenden Geſängen, die Mitte der „Ilias“ ausgenommen, teils unbeachtet zu bleiben, teils in den Hintergrund zu treten.

Ein Beiſpiel, wie man im Epiſchen die Epiſode nicht anwenden müſſe, giebt uns der ſchwäbiſche Sänger Eduard Mörike in ſeiner „Idylle vom Bodenſee“. Darin wird die eigentliche Handlung, die uns als die Hauptſache erzählt werden ſoll, mit den zwei erſten Geſängen und einem ſiebenten als Nachgeſang abgefertigt, während vier Geſänge als Epiſode in die Mitte eingeſchoben worden ſind. Wenn es in dieſem Gedicht eine Hauptſache gäbe, in der wahren Bedeutung dieſes Wortes, ſo würde man ſagen müſſen, die Hauptſache ſei zur Nebenſache gemacht worden.

§ 119. Das Epos giebt ein Weltbild. Das Weltbild aber, welches es giebt, entfaltet ſich in objektiver Weiſe (ſ. § 63 u. f.) vor uns, ein ganzes Zeitalter in einem einzigen umfangreichen Spiegel möglichſt allſeitig abſpiegelnd. Der Dichter verleugnet ſeine Teilnahme inſofern, als er nicht direkt das Wort ergreift, und ſein „Ich“ nicht in die Handlung hineinmiſcht, vorausgeſetzt, daß er nicht ſelbſt ein Mithandelnder iſt, der ſeine eigene Wirkſamkeit zu berichten hat. Auch in letzterem Falle ſogar wird er wohl thun, ſich möglichſt objektiv zu halten. In allen anderen Fällen würde es fehlerhaft, das heißt, gegen den Kunſtbegriff des Epos ſein, wenn er perſönlich hervortreten wollte. Deſſenungeachtet wird der Epiker ſtets im Hintergrunde thätig ſein und ſeine eigene Anſicht von der jeweiligen Weltlage geltend machen: er ſteht über dem Gedichte, als der Schöpfer desſelben, und zeichnet den Bau nach ſeinem Riſſe bis in die Einzelheiten.

Was der Lyriker ſeinerſeits nur durch eine Reihe von Bildern vermag, vollbringt der Epiker durch ein Gemälde umfaſſenden Inhalts, welches uns Himmel und Erde, Nation

und Zeit so treu vorführt, daß die Vergangenheit gleichsam vor unseren Blicken auflebt. Auch der Epiker wird den Volksgeist ausdrücken und im stande sein, Kunstpoesie und Volkspoesie zu verbinden, Natur und Kunst zu vereinigen. Denn die Aufgabe des Erzählers hat den Vorteil, daß er nicht, wie der Lyriker, in Gefahr kommt, durch die Wahl künstlicher Formen die Popularität seiner Darstellung irgendwie zu erschweren. Kurz, der Kunstepiker wird so klar sein wie der Volksepiker. Nur der Gehalt könnte zwischen beiden einen Unterschied herausstellen.

Unübertrefflich sind die Homerischen Weltbilder in „Ilias" und „Odyssee", jene eine kriegerische, diese eine friedliche Epoche Griechenlands vorführend. Ariost charakterisiert ferner das Mittelalter, das graue und märchenhafte. Ein schwaches Seitenstück zu ihm ist Wielands „Oberon". Jugendliche Versuche ähnlicher Art machte Ernst Schulze in seiner „Cäcilie" und in seiner „Bezauberten Rose". Eins der herrlichsten Weltbilder aber aus deutschem Geiste ist das alte „Nibelungenlied". Das größte seitdem, zugleich von nationalem Interesse, hat Goethe in „Hermann und Dorothea" geschaffen.

§ 120. Damit die äußere Einheit des Epos in dem vollkommensten Einklange mit der inneren stehe und bleibe, bedient sich der Dichter für sein gesamtes Werk *eines einzigen Versmaßes*. Natürlich wird er weise verfahren, wenn er ein solches auswählt, welches innerhalb seiner Grenzen den möglichsten Wechsel in der rhythmischen Fassung der Gedanken gestattet, ein Maß von nicht zu geringer Silbenzahl, ein möglichst weites Gefäß.

Gewöhnlich treffen wir bei antiken wie bei modernen Völkern die **sechshebige** Reihe als die eigentlich epische, für die Erzählung einer umfangreichen Geschichte angemessenste, natürlichste und bequemste an.

Die Gleichmäßigkeit der äußeren Form aber, welche auf eine einzige Versart beschränkt und basiert ist, entspricht dem Charakter des Epischen ungleich besser als das Ueberspringen von einer Versform zur anderen. Denn durch die unveränderte Architektonik der Messung wird die Harmonie des Inhalts und der Einkleidung am vollständigsten erzielt

und die Ruhe der Darstellung bewahrt. Durch eine Veränderung des Versmaßes und einen häufigen Wechsel desselben würde diese Ruhe, welche vorzugsweise ein Erfordernis der Erzählung ist, wesentlich gestört werden. Was dem Lyriker in Rücksicht auf seinen Charakter zu statten kommt, fördert den Epiker nicht, sondern hindert ihn vielmehr.

Der Hexameter, wenn auch nicht in der künstlerischen Geschlossenheit der alten Hellenen, zieht sich durch alle Sprachen, durch die Hauptepen aller Völker. Auch die Oktave (Stanze) der südeuropäischen Völker würde im Deutschen sich der sechshebigen Form annähern, doch fällt sie für eine längere Erzählung einförmig aus. Sie schlägt (wie bis zu einem gewissen Grade auch der von den Griechen entlehnte Hexameter) geradezu, wie Platen zuerst ausgesprochen hat, in lyrische Weise um. Denn sie verliert im Deutschen ihren ursprünglichen Wechsel, ihre Mannigfaltigkeit, die sie in den südeuropäischen Sprachen hat. Schon Wieland fühlte dies, als er im „Oberon" sich durch allerlei Freiheiten im Bau der Strophe zu helfen suchte.

§ 121. Die Einlegung von Liedern in das Epos, nämlich unter vollständiger Einteilung des Versmaßes in lyrische Strophen, ist teils kunstwidrig, teils für den beabsichtigten Zweck überflüssig. Wie der Lyriker den Epiker vergessen muß, so muß auch der Epiker, der ein episches Werk hervorbringen will, den Lyriker vergessen.

Letzteres ist leicht, wenn der Epiker weiß, was episch ist. Es wird ihm dann nicht einfallen, plötzlich einmal den Lyriker herauszustecken. Er sieht ein, daß er kunstwidrig verfährt, weil er von dem Grundcharakter des Epos abfiele. Es ist aber auch deswegen überflüssig, weil er den Zweck, das lyrische Element an seinem Werke zu beteiligen, auf anderem Wege (s. § 73 u. f.) vollständig erreicht.

Siebenter Abschnitt.

Das Drama.

§ 122. Die innere Einheit ist auch dem dramatischen Kunstwerke unentbehrlich. Sie beruht für dasselbe hauptsächlich auf der Handlung, die vorgeführt wird: dieser Punkt ist der wesentlichste und allein sicher begründete.

Zugleich wird diese Einheit der Handlung, namentlich im ernsten Drama, durch diejenige Person herbeigeführt und behauptet, welche die vorzüglichste ist und das Ganze leitet, bewegt und regiert: die Charakterschilderung der Hauptperson also ist es, welche die innere Einheit vermitteln hilft. Die übrigen Personen der Handlung ordnen sich dem Hauptplane unter.

Ist dieses Mittel der Einheit streng im Auge behalten worden, so möchte wohl nicht viel Erhebliches gegen die künstlerische Anordnung in betreff der inneren Einheit zu sagen sein: das dramatische Stück muß dann schon einen Grad der Vollendung aufweisen, daß es eine bestimmte und wenigstens in einer Beziehung genügende Wirkung auf das Publikum hervorbringt. Denn der Held des Dramas im Vordergrunde erzeugt und belebt das Hauptinteresse, womit wir an die Handlung geknüpft werden. Der Dichter, der selbst Charakter besitzt, wird auch diesem, der die Hauptrolle spielt, Charakter zu verleihen wissen. Nichts Fahriges, Träges und Zufälliges.

§ 123. Außerdem sind noch zwei andere Einheiten gefordert und manchmal (insbesondere von den Franzosen) beobachtet worden, die Einheit des Ortes und der Zeit. Allein diese beiden Einheiten lassen sich keineswegs, weder durch

äußere noch durch innere Gründe, als wesentliche rechtfertigen und begründen.

Wo sie vernünftig durchführbar sind, halte man sie immerhin fest; wo nicht, gebe man sie auf.

Denn die Ebenmäßigkeit der Begebenheiten wird durch Zeit und Ort nicht in dem Grade bestimmt, daß die durch die Beobachtung sonstigen strengen Zusammenhangs hervorgebrachte Harmonie der Handlung nicht ausreichen sollte. Es wäre daher die purste Ueberkünstelung, den Gang der Handlung zu entstellen und für jedes Auge unwahrscheinlich zu machen, lediglich aus dem Grunde, daß zugleich Ort und Zeit möglichst zusammenstimme; daß z. B. in einem Tage, in einem Hause und Wohnort alles vor sich gehe, was auf der Bühne gezeigt wird.

Schon dieser Umstand, daß auch der Dramatiker (nicht bloß der Lyriker und Epiker) es immer mit einem Ideale zu thun hat, welches von seiten der Poesie möglichst anzustreben ist, weist darauf hin, daß es eine sehr einseitige Beschränkung wäre, die man sich auflegte durch Nichtveränderung des Orts und durch Nichtverkürzung der Zeitmomente. Weiß doch ein jeder Zuschauer, daß er im Theater sitzt, und daß die Handlung nicht in der Wirklichkeit vor sich geht.

Sonst müßten ja auch alle übrigen idealischen Beziehungen der dramatischen Poesie aufgegeben werden: die Musik, der Reim, der Vers, die höhere Sprache überhaupt, um zu verhüten, daß ja keine bloße Illusion eintrete, während die Bühne doch allezeit uns reine Illusionen insofern vorgaukelt, als sie bloß Geschehenes als geschehend nachahmt.

§ 124. Der **Zufall** indessen darf nicht zur Herstellung der Einheit benutzt werden, sondern ist aus dem Drama, im allgemeinen durchweg, zu verbannen. Alles muß so gründlich als möglich motiviert werden, d. h. aus der Haupthandlung selbst hergeleitet und von ihr bedingt sein. Moment an Moment muß sich folgerecht aneinanderknüpfen, eines aus dem anderen hervorgehen.

Der Dichter vermag dies auszurichten, wenn er gleichsam über der Handlung steht, als schaffe er dieselbe und kenne sie nach ihren geheimsten und verborgensten Triebfedern.

Der gewöhnliche Lauf des menschlichen Lebens und Handelns giebt hierin nicht die Richtschnur. Denn was man im alltäglichen Verkehr räthselhaft und oft völlig unlösbar findet, soll der Dichter als Schöpfer des Werkes enträtseln und auflösen; denn nur dann befriedigt er den Menschengeist durch die Poesie.

Die Komödie, deren Hauptziel ist zu ergötzen, darf sich hier jedoch mehr erlauben, wenn es zum Ergötzen dienlich ist. Ein kluger Dichter auf komischem Gebiete wird trotzdem nicht faseln, sondern vor Tollheiten und Albernheiten sich in acht nehmen; denn durch letztere würde der Zweck des Ergötzens verfehlt sein. Der Verstand muß immer zu Rate gezogen bleiben.

Sehen wir anderseits, daß in einem hohen und ernsten Drama der Zufall in die Entscheidung der Dinge eingreift oder dieser Entscheidung eine besondere Wendung giebt, so enthüllt sich vor unseren Augen das Ungeschick oder die Ohnmacht des dramatischen Dichters. Die gesunden Ansprüche an ein Kunstwerk beleidigt er gleichsam, weil er das Wesentliche und Bedeutende nicht in seine wahre oder doch wahrscheinliche Verbindung zu setzen gewußt hat. Unaufgelöste, also willkürliche, zufällige Vorgänge vermag uns jeder Theaterschneider zu bieten.

§ 125. Das Tragische aber namentlich soll rein gehalten werden im Gegensatz zum Komischen, wie das Komische wiederum im Lustspiel vom Tragischen so fern als möglich zu halten ist. Eine Vermischung beider Elemente würde die Stimmung und das Gefühl auf eine ähnliche Weise, wie bei dem Lyriker, stören, welcher die auf dem Gefühl beruhende Einheit des Gedichts hintansetzt. Der Einwurf, man schildere ja **das wirkliche Leben** richtig, welches allezeit, in Glück und Unglück, in Ernst und Scherz, unter Zufällen von guter und böser Art, ungewiß schwanke, ist absurd. Denn der Dichter hat nicht das wirkliche Leben, sondern das wahre mit freier Schöpferkraft darzustellen.

Das Ernste muß also ernst in Handlung und Wort, das Komische in Plan und Ausdruck komisch erhalten sein.

Was das Tragische sei zu definieren, überlassen wir unseren geistreichen Aesthetiker-Philosophen. Kurzgesagt, wir wissen es nicht, die größten Meister der Tragödie selbst haben es nicht gewußt. Gültig ist und wird immer bleiben die Aristotelische Lehre. Ich

meine jene Lehre, von welcher A. Stahr sagt: sie handle „von der Katharsis der Pathemata, von der Reinigung der Leidempfindungen und der Leideindrücke des Mitleids und der Furcht in den Gemütern der Zuschauer und Zuhörer der Tragödie, das heißt, der wahren und echten, ihrem Begriff entsprechenden Tragödie (wie ihn Aristoteles eben in der „Poetik" festgestellt und ausgeführt hat)". Im Cap. IX, § 11 des Aristotelischen Werkes nämlich steht: „Die tragische Dichtung hat es nicht nur mit einer Handlung zu thun, welche in sich abgeschlossen ist, sondern mit dem, was furchtbar und mitleidenswert ist"; das heißt (ich führe Stahrs Worte an), wie Aristoteles im Cap. XI mit ausdrücklicher Verweisung auf seine Definition erklärend sagt: „Diejenigen Handlungen, deren nachahmende Darstellung nach unserer Definition die Tragödie ist, sind solche, welche Mitleid und Furcht (im Zuschauer und Zuhörer) hervorrufen".

Ueber die Auffassung freilich, ob dies oder jenes geeignet sei, Mitleid und Furcht zu erwecken, läßt sich streiten. Das aber steht fest, daß komische Elemente, den tragischen beigesellt, für diesen Zweck ungeeignet sind. Gewöhnlich beruft man sich auf Shakespeare, der es für gut befunden habe, komische Szenen in die Tragödie einzumischen; und seine Autorität genüge. Dagegen läßt sich erstens einwenden: die Ausnahme bildet keine Regel; zweitens, Shakespeare liebt Gegensätze und Dissonanzen, die zuweilen die Harmonie bedrohen und deshalb für die Nachahmung bedenklich sind. Drittens, er hat dem Geschmacke seines Zeitalters nachgegeben, ein Geschmack, der nicht maßgebend sein kann. Aus diesen Gründen können wir denjenigen nicht beistimmen, welche behaupten, Shakespeare habe durch die Zuziehung des komischen Elements, den Griechen gegenüber, einen „Fortschritt" angebahnt.

Doch weit eher wird sich der komische Dichter erlauben dürfen, bei Gelegenheit in gewissen Partien an die tragische Würde und Erhabenheit zu streifen. Denn erstens soll auch dem komischen Gedichte eine feste Grundlage des Ernstes, des Verstandes und Geistes zum Halt dienen: der Komiker soll nicht bloß leichtfertig spotten und spötteln. Gediegenheit des Gehaltes muß überall beansprucht werden. Zweitens darf die Komödie einen Uebergriff in das Tragische sich deswegen erlauben, weil sie freier ist als die Tragödie: der Lustspieldichter hat das umfangreichste Gebiet für seine Darstellungen, das vielseitigste Instrument. Die Grenzen, welche der hohe Lyriker und der würdevolle Tragiker einzuhalten haben,

sind nicht die seinen. Auch im heroischen Epos herrscht eine große Freiheit, doch keineswegs von solcher Ausdehnung wie im Lustspiel.

Uebrigens genügt es für eine gute Komödie mit nichten, wenn der Verfasser eine Menge lustiger Redensarten und heiterer Witze ausschüttet, sondern Handlung und Plan muß dergestalt eingerichtet werden, daß überall das Element des Komischen den Vorrang behauptet und erfreuend heraustritt. Der Scherz erfordert solche Stoffe, welche den Scherz begünstigen.

§ 126. Die dramatische Handlung pflegt man einzuteilen oder in einzelne Stücke zu zerlegen, die man Szenen und Akte nennt.

Diese künstlerische Gliederung des Dramas anlangend, kann sie eine Zwei- oder Dreigliederung sein. In ihrer höchsten Entfaltung aber zeigt sie sich als eine **Fünfgliederung**; nämlich erstens der Prolog, welcher die Handlung bevorwortet und ihren Standpunkt, ihren Anfang feststellt; zweitens der Eingang *(εἰσβολή)*, welcher die angekündigte Handlung zu entfalten beginnt; drittens die Verflechtung *(συμπλοκή)*, welche den ganzen Widerstreit des Geschehenden vorlegt, den Fortschritt der Handlung durch Leidenschaften aufgehalten oder beschleunigt zeigt und den Knoten zusammenschlingt; viertens der plötzliche Schicksalswechsel *(περιπέτεια)*, wodurch ein Umschlag mit der Entscheidung der Handlung erfolgt und fünftens der Ausgang (Schluß) vorbereitet wird.

In diesen fünf Punkten möchte denn die *fünfaktige* Form des Dramas gegeben sein, geeignet, eine Handlung umfassend darzulegen.

Aristoteles (Cap. VII) weist zunächst darauf hin, daß die Handlung **ein Ganzes** sein müsse, und ein solches sei sie, wenn sie **Anfang, Mitte** und **Ende** habe; zugleich müsse sie (Cap. VII, § 7) bei allem ihren Umfange **überschaulich** bleiben.

In der Poesie (wie in jedem Werke des menschlichen Geistes) herrscht überall die Dreigliederung, welche sich kundgiebt im

Anlauf, in der Ausbreitung und im befriedigenden Abschlusse. Daher auch Aristoteles mit Grund lediglich von Anfang, Mitte und Ende der dramatischen Handlung, in der Vorführung derselben, sprechen konnte. Ein gutes Drama wird dieses Gesetz befolgen, möge es dreiaktig oder fünfaktig eingeteilt werden. Einaktige Dramen haben einen zu kurzen Umfang, um auf Bedeutung Anspruch machen zu können; zweiaktige genügen kaum für eine leidliche Entfaltung irgend einer nennenswerten Handlung.

Euripides in den „Phönizierinnen" hat ein Werk aus drei Stücken zusammengesetzt, doch so, daß er fast gegen die Ueberschaulichkeit der Handlung gefehlt hätte.

§ 127. Die äußere Einheit des Dramas bezieht sich darauf, daß erstens die einzelnen Abschnitte, Akte und Szenen zur Handlung und zu deren Teilen sowohl als zu einander selbst im richtigen Verhältnisse stehen. Mit anderen Worten, daß nicht einzelne Partien nutzlos eingeflochten werden oder überhängen, die innere Einheit verletzend und durch Episoden oder Zwischenfälle den Eindruck des Ganzen abschwächend, die Ueberschaulichkeit desselben erschwerend.

Zweitens beruht die äußere Einheit darauf, daß die Sprachform dem Inhalte angepaßt und die richtige Ausdrucksweise für den jedesmaligen Moment, sei's von Szene zu Szene, sei's in der nämlichen Szene, wenn die Stimmung wechselt, getroffen wird.

Das Drama hat einen für die Hauptentwickelung des Geschehenden wohlgeeigneten **Grundvers**. Dieser Grundvers, meist jambischen oder trochäischen Gefüges (letzteres bei den Spaniern), muß festgehalten und darf mit anderen Maßen nur dann vertauscht werden, wenn unter den handelnden Personen eine verschiedenartige, neue, leidenschaftlich erhöhte oder verminderte Bewegung eintritt oder eintreten soll. Selbst die Lyrik wird durch Einflechtung von Liedern an jeder Stelle, wo eine Pause der Handlung stattfindet, oder wo für lyrische Ergüsse gewisse Gründe vorliegen, dem Drama einen angemessenen und bereichernden Schmuck verleihen. Denn die Einförmigkeit der Darstellung, wie sie im Deutschen seither beobachtet zu werden pflegt, indem man bloß einen Vers (Grundvers) anwendet, ist kein Vorteil für

die dramatische Entwickelung, sondern ein thörichtes Verzichten auf die Sprachmittel.

In der Anbringung der Stoffe versehen sich oft die geschicktesten Dramatiker. Sie irren sich, weil ihnen bedeutend scheint, was so wenig Bedeutung hat, daß es im Gegenteil die Wirkung des von der Darstellung gehofften wünschenswerten Eindrucks auf den Zuschauer hindert oder mindert. Daher geraten sie häufig auf eine *epische Breite* der Stücke und zersplitterten die Bedeutung dessen, was vorzugsweise gezeigt werden soll. Der Dramatiker muß vor allen Dingen den Epiker vergessen, wie der Epiker den Dramatiker.

Desgleichen kommen die Theaterdichter bei falscher Abmessung der in einer Handlung darzustellenden Partien, und bei der Weitschweifigkeit, die sie oft fälschlich für geboten halten, von dem Ziele der Wirkung so weit ab, daß ihre Dramen überhaupt **nicht bühnengerecht** sind, das heißt, entweder gar nicht, oder nicht mit glücklichem Erfolge auf dem Theater aufgeführt werden können. Ohne Aufführung aber bleibt ein Stück meistenteils totgeboren. Denn die dramatische Dichtungsweise verlangt als solche keine Leser, sondern Zuschauer.

Beispiele zum fünften Abschnitte

(der Lyrik, § 104—115).

I. Einfache Formen der Volkspoesie.

Liebestreu bis in den Tod.

Allhier auf dieser Erden
Kann ja nicht Schönres sein,
Als wenn zwei junge Herzen
Miteinander scherzen
Und treu verliebet sein.

Keine Kohle, kein Feuer
Kann brennen so heiß,
Als die verborgene Liebe,
Als die verborgene Liebe,
Von der noch niemand weiß.

Man darf nicht alles glauben,
Nicht alles, was man sagt;
Hab' ich's in meinem Herzen,
Nichts als Kummer und Schmerzen
Bei Tag und bei der Nacht.

Da drüb'n an jener Linden,
Da liegt ein breiter Stein,
Darauf da steht's geschrieben,
Du sollst keine andere lieben
Als nur wie mich allein.

Da kam das kleine Waldvögelein
Und sang das Liedelein,
Begraben mußt du werden
Wohl in die grüne Erden
Vor lauter Liebestreu.

Trinklied.

Chor.

Rücken und Seit' geht nackt, geht nackt,
Ihr Fuß und Hand seid kalt;
Doch Bauch, Gott sende dir Bier genug,
Es sei jung oder alt.

Der Einzelne.

Ich esse nicht von jedem Gericht,
Mein Magen es nicht verträgt;
Doch denk' ich dran, daß ich trinken kann,
Mit dem, der 'ne Kutte trägt.

Geh' ich auch bloß, sorgt euch nicht groß,
Denn mir ist doch nicht kalt.
Ich fülle den Bauch nach gutem Brauch
Mit Bier, das stark und alt.

Chor.

Rücken und Seit' geht u. s. w.

Der Einzelne.

Mag nichts vom Rost, als 'nen nußbraunen Toast,
Und 'nen Apfel ins Feuer gelegt;
Ein wenig Brot genügt meiner Not,
Nach vielem mein Wunsch sich nicht regt.

Nicht Schnee, noch Frost, noch Wind, getrost,
Macht frostig mich und kalt.
Bin eingehüllt und ausgefüllt
Mit Bier, das stark und alt!

Chor.

Rücken und Seit' geht u. s. w.

Der Einzelne.

Tyb, meine Frau, gleicht mir genau,
Weiß, wo gut Bier man holt,
Und trinkt so lang', bis von der Wang'
Die Thrän' ihr niederrollt.

Dann reicht sie mir den Krug mit Bier
Und ruft mir, daß es schallt:
„Nimm alleweil, ich hab' mein Teil,
Von dem Bier, stark und alt!"

Chor.

Rücken und Seit' geht u. s. w.

Der Einzelne.

Nun, Leute, trinkt! bis ihr nickt und sinkt
Nach guter Kerle Brauch;
Den Segen wert, den gut Bier beschert,
Den sollt ihr haben auch.

Und alle Welt, die den Bierkrug hält,
Wenn er im Kreise wallt,
Erhalte Gott ohn' Schimpf und Spott,
Sie seien jung oder alt.

II. Einfache Formen der Kunstpoesie.

Winterlied.

Geduld, du kleine Knospe
Im lieben stillen Wald,
Es ist noch viel zu frostig,
Es ist noch viel zu bald.

Noch geh' ich dich vorüber,
Doch merk' ich mir den Platz,
Und kommt heran der Frühling,
So hol' ich dich, mein Schatz!

Platen.

Punschlied.

Vier Elemente,
Innig gesellt,
Bilden das Leben,
Bauen die Welt!

Gießet des Wassers
Sprudelnden Schwall!
Wasser umfänget
Ruhig das All.

Preßt der Citrone
Saftigen Stern!
Herb ist des Lebens
Innerster Kern.

Tropfen des Geistes
Gießet hinein!
Leben dem Leben
Giebt er allein!

Jetzt mit des Zuckers
Linderndem Saft
Zähmet die herbe,
Brennende Kraft!

Eh' es verdüftet,
Schöpfet es schnell!
Nur wenn er glühet,
Labet der Quell!

Schiller.

Manier.

Ohne beständige, stets fortschreitende, mächtige Bildung
Wird der moderne Poet nie der Manier sich entziehn:
Wer oft recht volkstümlich und deutsch in Gedichten zu sein glaubt,
Eh' er die Hand umkehrt, fällt er in leere Manier.

Platen.

III. Reichhaltigere Formen der Kunstpoesie.

(Nur die einzelnen Anfangsstrophen.)

An Emma.

Weit in nebelgrauer Ferne
Liegt mir das vergangne Glück,
Nur an einem schönen Sterne
Weilt mit Liebe noch der Blick;
Aber, wie des Sternes Pracht,
Ist es nur ein Schein der Nacht.

Das Geheimnis.

Sie konnte mir kein Wörtchen sagen,
Zu viele Lauscher waren wach;
Den Blick nur durft' ich schüchtern fragen,
Und wohl verstand ich, was er sprach.
Leis' komm ich her in deine Stille,
Du schön belaubtes Buchenzelt,
Verbirg in deiner grünen Hülle
Die Liebenden dem Aug' der Welt.

An die Freunde.

Liebe Freunde, es gab schön're Zeiten
Als die unsern — das ist nicht zu streiten!
Und ein edler Volk hat einst gelebt.
Könnte die Geschichte davon schweigen,
Tausend Steine würden redend zeugen,
Die man aus dem Schoß der Erde gräbt.
Doch, es ist dahin, es ist verschwunden,
Dieses hochbegünstigte Geschlecht.
Wir, wir leben! Unser sind die Stunden,
Und der Lebende hat recht.

Das Siegesfest.

Priams Veste war gesunken,
Troja lag in Schutt und Staub,
Und die Griechen, siegestrunken,
Reich beladen mit dem Raub,
Saßen auf den hohen Schiffen,
Längs des Hellespontos Rand
Auf der frohen Fahrt begriffen
Nach dem schönen Griechenland.

Stimmet an die frohen Lieder!
Denn dem väterlichen Herd
Sind die Schiffe zugekehrt,
Und zur Heimat geht es wieder.

Schiller.

Cäsar am Rubicon.

Der Gott des Donners will, ich muß
Und überschreite diesen Fluß!
Die kleine Scheidewand,
Nicht breiter fast als meine Hand,
Teilt Welten ab, teilt Welten aus,
Schließt Frieden ein und Kriegesbraus,
Doch schützt mich vor der Widersacher Heeren,
Die meiner harren mit den drohenden Speeren
Und mit gewaltiger Macht
Zur größten Schlacht,
Die je gefochten ward hienieden!
Drum wähle Frieden, Frieden,
Mißtraue deinem Glück!
Zurück, zurück!

Minckwitz.

IV. Gesteigerte Formen der Kunstpoesie.

(Nur die einzelnen Anfangsstrophen.)

Die vier Weltalter.

Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
Wohl glänzen die Augen der Gäste:
Es zeigt sich der Sänger, er tritt herein,
Zu dem Guten bringt er das Beste:
Denn ohne die Leier im himmlischen Saal
Ist die Freude gemein auch beim Nektarmahl.

Dithyrambe.

Nimmer, das glaubt mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum, daß ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein.

Sie nahen, sie kommen —
Die Himmlischen alle,
Mit Göttern erfüllt sich
Die irdische Halle.

Schiller.

Das Reich der Geister.

Es lag ein Wütherich auf goldnen Kissen,
Und schlief; da kamen fürchterliche Träume
Ihm ins Gemüt, gleich wilden Schlangenbissen:

Sie führten ihn in außerirdsche Räume.
Vom Reich der Geister fühlt er sich umfangen,
Das ewig klar und ohne Wolkensäume:

Entsetzlich war ihm, was die Geister sangen,
Wie einst Tarquin von Brutus ward vertrieben,
Und wie Hipparchus nicht dem Tod entgangen.

Und solche Frevler wagt man hier zu lieben,
So denkt er bei sich selbst, wo ist die Achtung
Für jeden Machtspruch, den ich ausgeschrieben?

Was will die Sonne hier, da längst Umnachtung
Ich über'n Horizont der Welt verbreitet,
Wo jeder kniet vor mir in Selbstverachtung?

Platen.

Zueignung.

(Oktave, Schluß des Gedichts.)

So kommt denn, Freunde, wenn auf euren Wegen
Des Lebens Bürde schwer und schwerer drückt,
Wenn eure Bahn ein frischerneuter Segen
Mit Blumen ziert, mit goldnen Früchten schmückt,
Wir gehn vereint dem nächsten Tag entgegen!
So leben wir, so wandeln wir beglückt.
Und dann auch soll, wenn Enkel um uns trauern,
Zu ihrer Lust noch unsre Liebe dauern.

Goethe.

Venedig.

Venedig liegt nur noch im Land der Träume
Und wirft nur Schatten her aus alten Tagen,
Es liegt der Leu der Republik erschlagen,
Und öde feiern seines Kerkers Räume.

Die eh'rnen Hengste, die, durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt, auf jener Kirche ragen,
Nicht mehr dieselben sind sie, ach, sie tragen
Des korsikanschen Ueberwinders Zäume.

Wo ist das Volk von Königen geblieben,
Das diese Marmorhäuser durfte bauen,
Die nun verfallen und gemach zerstieben?

Nur selten finden auf der Enkel Brauen
Der Ahnen große Züge sich geschrieben,
Auf Dogengräbern in den Stein gehauen.

Platen.

Siciliane.

Ich Nachtigall fuhr über Meer einmal,
Da stieg vor mir ein Eiland aus dem Tose
Der Wogen auf im Morgensonnenstrahl;
Da waren Blumen Volk und Königin Rose.
Die Rose nannte scherzend mich Gemahl
Und hielt mich fest mit schmeichelndem Gekose.
Und als davon mich trieb des Abschieds Qual,
Versank das Eiland in der Fluten Schoße.

Rückert.

Ghasele.

O Zeit, in der ich rastete,
In der mich nichts belastete,
In der ich noch so wohlgemut
Am Tisch der Ruhe gastete!
In der ich nicht nach falscher Gunst
Mit eil'gen Schritten hastete!
Du flohst, es rette mich das Glück,
Da's weiß, wie lang ich fastete,
Wie lang ich keine schöne Hand
Mit meiner Hand betastete!

Platen.

Der Duft.

Du Duft, der meine Seele speiset, verlaß mich nicht!
Traum, der mit mir durchs Leben reiset, verlaß mich nicht!
Du Paradiesesvogel, dessen Schwing' ungesehn
Mit leisem Säuseln mich umkreiset, verlaß mich nicht!
Du Amme mir und Ammenmärchen der Kindheit einst,
Du fehlst, und ich bin noch verwaiset, verlaß mich nicht!
Du statt der Jugend mir geblieben, da sie mir entfloh,
Wo du mir fliehst, bin ich ergreiset, verlaß mich nicht!
O du, mein Frühling, sieh', wie draußen der Herbst nun braust,
Komm, daß nicht Winter mich umeiset, verlaß mich nicht!
O Hauch des Friedens, horch, wie draußen das Leben tobt;
Wer ist, der still hindurch mich weiset? Verlaß mich nicht!
O du mein Rausch! Du meine Liebe! O du mein Lied,
Das hier mich durch mich selber preiset, verlaß mich nicht!

Rückert.

V. Höchste Formen der Kunstlyrik.

Einfachere Oden.

1.

Winterlich tobt die Natur, wildbrandende Schauer des Nordost
Umtosen Schiff und Eisenbahn,

Welche dich rasch hertrugen von Englands kreidigen Ufern
Auf kreideweiße Flur, indem

Weithinleuchtenden Schnees frischfaltiges Silbergewand sie
Begrub im rauhen Januar.

Minckwitz.

2.

Sind die Fasanen zerlegt auf silbernem Teller und endlich
Mit frischem Rheinweins echtem Gold gespeist, o Freund?

Minckwitz.

3.

Verödet war mein Keller sieben Monde lang,
Einer und Flaschen entpfropft
Und wüst am Boden hingestreut.

Minckwitz.

4.

Jung und harmlos ist die Natur, der Mensch nur
Altert, Schuld aufhäufend umher und Elend;
Drum verhieß ihm auch die gerechte Vorsicht
Tod und Erlösung.

Platen.

5.

Kein Quell, wie viel auch immer das schöne Rom
Flutspendend ausgießt, ob ein Triton es spritzt,
Ob sanft es perlt aus Marmorbecken,
Oder gigantischen alten Schalen:

Kein Quell, so weit einst herrschte der Sohn des Mars,
Sei dir vergleichbar, auf dem Janiculum
Mit deinen fünf stromreichen Armen
Zwischen granitene Säulen plätschernd.

Platen.

6.

Von bebender Wimper tropft der Nacht Zähre mir,
Indes den ersehnten Tag verheißt Hahnenruf:
Wach' auf, o betrübte Seele,
Schließ einen Bund mit Gott!

Platen.

7.

Stets, doch immer umsonst, unter dem fremden Volk,
Sei's auch milde gesinnt, sucht' ich ein zärtliches,
Huldvolles Gemüt, wie du bist,
Ein erwünschtes Gespräch, wie deins.

Platen.

8.

Freiheit rauschte daher, prunkend im Veilchenkleid,
Auf Märzflügeln, im Haar duftigen Knospenkranz,
Siegreich. Aber wo weilt sie?
Schwermut schattet die Seele mir.

Minckwitz.

9.

Herabflammt der Lenz mit strahlender Fackel neu,
Ein jagdgrünes Kleid umflattert die Schulter ihm,
Sein Odem erwärmt, es lächelt
Sein rosenroter Mund.

Minckwitz.

10.

Im Wogengetümmel schwankt das Schiff ruhelos,
Es ächzen die Masten dumpf, dieweil ungestüm
Dein purpurner Mund, o Freiheit,
Die Gefilde des Meeres küßt.

Minckwitz.

11.

Schön ist deine Gestalt, männlich und doch wie Frau'n
Huldreich, fesselst du leicht; aber im Innern hohl,
Sandsteinbrüchig und faul, scheuchst du zurück im Nu
Wahrheitsuchende Biederkeit.

Minckwitz.

12.

Schönheitszauber erwirbt keiner so leicht ohne der Sprödigkeit
Mitgift. Dieses erfuhr jeder und ich, Klagender, weiß es auch.

Platen.

13.

Klopstock teilte die See lyrischen Hochgesangs
Mutvoll, gleichwie der landsuchende Held Kolumb
Mit der rauschenden Wasserwüste
Lohnreichen ernsten Kampf bestand.

Minckwitz.

14.

Lange begehrten wir ruhig allein zu sein,
Lange begehrten wir's, hätten erreicht es heut,
Aber es teilt mit uns diese Genossenschaft
Wein und Jugend, ein feurig Paar.

Platen.

15.

Brütend deckt, finster und kalt, Nebelschein Europa!
Seiner Herzuhr buntgefügtes Radgeflecht,
Welches aufzog unbesorgt Jahr um Jahr Metternich,
Stockte, gelähmt unter des Staubs Wolke.

Minckwitz.

Reichere Festgesänge.

1.

Wie der Herbst zwar spät in das flüchtige Jahr tritt,
Das bereits tagmüde zum Ende sich neigt,
Aber nicht kommt ohne Geschenk:

Nein, im schöngeflocht'nen Korb aufhäuft die erquicklichen Früchte:
Also tritt mein Festgesang,
Freund, vor dich, mitführend hochgeschichteten reichen Ersatz.
Platen.

2.

Ausbreite die tauschweren Flügel, o mein Gemüt!
Ernsteren Festlaut
Beginnend schwebe der Seemöwe, der unsteten, gleich,
Die bald die blendende Sprungfeder hebt
Lustwärts und bald in das blaue Meer taucht:
So schweb', o Klaglied, schwebe daher in Holdseligkeit.
Platen.

3.

Leichtfüßigere Töne will ich anitzt
Anheben, Freunden eine liebevoll Geschenk:
Es schwellt Wohllaut die klangreiche Brust,
Ueppig entsprudelt ihr der Gedanke, welcher
Anfüllt das silberne gefäßtiefe Kunstwerk.
Platen.

4.

Zwar gewaltsam raffte der Schläfer sich auf,
Als des Unheils jäher Felsspalt klaffte, der sardische König,
Aber er fiel in des Abgrunds kochende Flutschaumbrandungen klaftertief,
Gleich der fußabgleitenden Geiß des Gebirgs:
Dröhnend zerbrach sein Zepter; allein blutgetüncht
Stürzte dein Banner auch, Lombardei!
Minckwitz.

5.

Strophe.

Trag', o Festlied, trage mit rosigem Mund
Ein Vergißmeinnicht an den britischen Weltstrom, dessen dampfboot-
säulenumrauchtes Gestad
Indiens Gold anlockt, wie das Eisen den Blitz (gleichwohl ergeußt
doch Schwester Irland
Klagender Thränen unendlichen Blutquell, immeroffnen
Wunden entströmend, Europas jammervolle Niobe.
Glück und Unglück sind benachbart immer hienieden wie Leben und
Tod;
Wer des Lichts Heiltrank zurückweist, stirbt. Die Welt lerne, daß
Nie das Gold gleichkommt der Weisheit!) — — — —

Epode.

Denn es gießt heimatliche Stimme musikreich allezeit durch unser Herz
Selige Ströme des Wohllauts, gleichwie hellaufjubelnder Schwanengesang,
Wenn dahinstreicht fremd im Ausland unser verlassener Fuß;
Fröhlicher Botschaft süßen Inhalt kann ich nicht ausschütten dem horchenden Ohr,
Doch lieblichen Glanzes umkleidet der Dichtkunst Regenbogen
Auch die Sturmwand finstern Unheils, mitten im Graus
Auf der Zukunft dunkelumnachteten Grund neuer Hoffnung Blume zeichnend.

Minckwitz.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
CIR . .MENT
FREMONT BRANCH, 1866 WASHINGTON AVENUE

Register.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Abgeleitete Wörter 32 u. f.
Abgenutzte Wörter 29
Abstufung der Wörter in ihrem poetischen Werte 18 u. f. 29. u. f. 40
Accente, metrische 43; alltägliche 43; in Bezug auf Musik 45
Architektonik der dichterischen Form 56
Architektur 9; ihre Vorzüge vor der Poesie 12; ihre Nachteile gegen sie 11
Arioſt 90
Aristokratische Poesie 159
Aristoteles 17. 39. 40. 41. 45. 166
Arten des poetischen Ausdrucks 83 u. f.
Ausklang, voller, der Wörter 43. 44

Ballade 111
Bastardformen 21 u. f.
Baukunst s. Architektur
Bausteine des Sprachkunstwerks 17
Beschreibende Poesie 114 u. f.
Beschreibung, Ersatz für die Schwächen der Poetik 14 u. f.
Bewegung des poetischen Ausdrucks 64
Bildhauerei (Skulptur) 9. 11; ihre Nachteile und Vorteile im Verhältnis zur Poesie 11. 12
Bildlosigkeit 67. 68
Bildung des Dichters 76 u. f.
Bühnengerecht 177

Darstellbarkeit der Handlung im Drama 101 u. f.
Deskriptive (beschreibende) Poesie 114 u. f.
Deutlichkeit 39 s. Klarheit
Dialekte s. Mundarten
Dichten 66
Dichterische Prosa 42
Didaktiker 120 u. f.
Didaktische (lehrende) Poesie 114 u. f.
Dissonanzen 139
Dithyrambische Strophe 54
Drama 96; seine Einheit 171; seine Gliederung 175; in Prosa 60; Zeit Raum und Ort 101. 171
Dramatiker 100
Dramatische Gattung 94 u. f.; ihre Einheit 101 u. f.; Auf-

gabe 102; Verbindung mit den anderen Gattungen 107 u. f. 173 u. f.

Einheit des Versmaßes 56; der Handlung im Drama 101. 171; der drei Hauptgattungen 110; der Poesie überhaupt 137 u. f.; des Epos 165
Endungen der Wörter 25. 33
Epische Gattung 84. 88; Reinhaltung und Verbindung mit den anderen Gattungen 106 u. f.
Epische Gedichte 40
Epos 88—93; seine Einheit 165 u. f.; seine Bedeutung 168
Episoden 167 u. f.
Erfindungsgabe 81
Erzählung 69
Ethische Poesie s. didaktische

Flecken am poetischen Kunstwerke 70
Form und ihre Einbürgerung oder Nationalität 130. 153
Formschönheit und ihre Steigerung 153
Fortschreiten der Darstellung 80
Fortschritt derselben überhaupt 152 u. f.
Freie Bewegung der Gedanken 44. 56
Frembartige Ausdrücke 37
Frembere Wörter 42
Fremdwörter 21 u. f.; ihre teilweise Notwendigkeit 22. 23

Gattungen der Poesie 84 u. f.; keine Vermischung derselben und ihre kunstgemäße Anwendung 106 u. f.
Gebundene Rede 51
Gedankenfassung 119; Gedankengesundheit 68; Gedankenhaufen 45; Gedankenwucht 67
Gefühl 65—67. 149
Gefühle in der Poesie und Musik 9
Gegensätze in der Einheit 139. 144
Gehalt 74
Gelehrte Poesie 44. 158
Gemeingebräuchliche Formen 40
Gemeinübliche Ausdrucksweise 39. 42
Gemischter Ausdruck 39
Gesamtwirkung der schönen Künste 16
Gesang ohne und mit Musik 11
Geschichte 68. 74
Goethe 158
Goethisieren 129
Grenzen zwischen Poesie und Prosa 47 u. f. 63 u. f.
Grundvers 150. 167. 173

Handlung, ihre Einheit 137
Harmonische Vereinigung vieler Instrumente 15
Häßliches 72
Hauptgattungen der Poesie 84 u. f. 107—110
Hauptkünste, fünf, und ihre Eigenschaften 8 u. f.
Heldengedicht (Epos) 90; heroisches und komisches 90; idyllisches 90
Herder 164
Hexameter und sechshebige Verszeilen 169 u. f.
Hilfsmittel der Poetik 7 u. f.
Horizont der Poesie 72 u. f.
Hymne 156

Ideal und Wirklichkeit 173 und Natur 82. 105
Idealisieren 59, 82
Idee oder Hauptidee 138. 143
Illusion und Wirklichkeit 59. 172 u. f.
Inhalt und Form 142 u. f.

Kenntnis der Poetik und ihr Nutzen 6
Klang der Wörter 43
Klarheit der Darstellung 63—67
Komische und tragische Wörterklasse 19. 40
Komisches und Tragisches 173 u. f.
Kunst der Dichtung 5—6. 105
Kunstform, Kunst und Natur 105
Kunstpoesie 90. 150

Langweiligkeit 77 u. f.
Lebendigkeit 44. 56. 64—68
Lehrdichter 120 u. f.
Lehrende (didaktische) Poesie 114; Unterordnung derselben 123 u. f.
Lehrgedicht 115
Lehrspruch 119
Lustspiel (Komödie) 98, 173 u. f.
Lyrische Gattung 85 u. f.; ihre Reinhaltung und Verbindung mit den anderen Gattungen 106 u. f.; ihre Einheit 142 u. f.; ihre Bedeutung 147 u. f.; ihr Formenreichtum 150 u. f.; ihr Aufsteigen vom Niederen zum Höheren 155 u. f.; ihr Ursprung 84 u. f.
Lyrisches Gedicht 163
Lyrisieren 108

Malerei 9. 11
Malerei des Sprachrhythmus 62—64
Manier 133
Mannigfaltigkeiten im Versmaß 56; in der Einheit 137 u. f.; im Epos 167
Märchen 90
Material des Sprachkünstlers, seine Vorzüge, seine Beschaffenheit 7—8
Melische Poesie und Melos 87
Messung der Silben 54 u. f.
Metaphern 42. 65; metaphorische Ausdrücke 38. 42
Mundarten (Dialekte) 35. 39
Musik und Poesie 9; Aufgabe der Musik, ihre Stärke und Schwäche im Verhältnis zur Sprache, Musik ohne Hilfe der Sprache 10—14
Musikton und Sprachton 9

Nachteile der anderen Künste gegen Poesie und Musik 11—12
National 130. 161
Natur und Ideal 82 und Kunst 105. 129
Naturmalerei 117
Notwendigkeit in der Darstellung 78
Novelle 68. 91
Nutzen und Nützlichkeit der Poesie 121; des didaktischen Elementes 124

Objektivität 88. 93. 100 u. f. 129; des Dramatikers 101
Ode 40. 156
Oktave 156
Organische und unorganische Stoffe für die schönen Künste 9
Originalität 129

Papierene Poesie 44
Philosophische Poesie 44
Pikantes 99
Platen 158
Poesie und Prosa 17; ihre Unterschiede 42; nationale Poesie 164
Poetik, Begriff, Bedeutung und Nutzen 5—6; ihre Mittel, Vorteile und Nachteile in Bezug auf die anderen Künste und Verminderung der Nachteile 10—14
Poetische Redensarten 27 u. f.

Poetische und prosaische Wörter 17 u. f. 21 u. f. 34 u. f.; hochpoetische 37
Pomp und Pracht der Wörter 41
Populär 163 u. f.
Posse (Possenspiel) 99
Prosa und Poesie s. Poesie
Prosa und ihr Schmuck 42
Prosaische Redensarten 27 u. f.
Prosaische und poetische Wörter 27 u. f.; reinprosaische 21—25
Prosodie 54 u. f.

Reden, künstlerische 68
Reflektieren in der Poesie 126; vergl. Gedankenfassung u. s. w.
Reim 30. 31. 48. 50. 132
Reimjägerei 132
Rhythmus 49; der Wörter 43; der Poesie 51. 56. 58 u. f.; Vorteile desselben 60—63; Rhythmus der Prosa und sein Wechsel 49 u. f.; rhythmische Geschlossenheit 69
Roman 69. 91
Romantische Dichter 67
Romanze 111
Rückert 158

Satzbau der Prosa 49 u. f.
Schall der Wörter 43
Schauspiel 98
Schiller, ein Volksdichter 163
Schillerisieren 129
Schmuck 64—67
Schönes und sein Begriff 72. 73
Schwäbische Lyrik 158
Schwulst 67
Semibarbarismen 21 u. f.
Sentenzen 125
Sentenziöses 126
Shakespearisieren 129
Skulptur s. Bildhauerei
Sonett 156
Spannung im Epos 167
Sprache, ihre Selbständigkeit 10. 15
Sprachgenius 156
Sprachkunstmerke 5; ihre Klarheit 10; der Prosa 68; der Poesie 69
Sprachmaterial 17. 47
Sprachmusik 61
Sprachton und Musikton 9
Sprüche 120
Stanze (Oktave) 156
Stellung der Wörter 43
Stilwidrigkeit 106 u. f.
Stoffe und Stoffmittel der schönen Künste 8; poetische 74
Strophe 53. 62; einfache 57; zusammengesetzte 57. 58
Subjektivität 88

Technische Ausdrücke 36
Theaterdichter 99
Thiersch 71
Tiraden, ethische 45
Tote Darstellung 65
Tragische und komische Wörterklasse 18. 40
Tragische und komische Mischung 173 u. f.
Trauerspiel (Tragödie) 98. 173 u. f.
Tropen 65

Umschreibung der Begriffe 28
Unersetzbare Wörter 30 u. f.
Ungebundene Rede 51
Unpoetische Wörter 20
Unterarten der poetischen Darstellung 114
Unterordnung und Mischung der drei Hauptgattungen 170
Unterscheidung der fünf schönen Künste 8 u. f.
Unterschied der poetischen Erzeugnisse 83. 105 u. f.
Unterschiede der drei Hauptdichtgattungen 98 u. f.

Verkürzung von Ausdrücken 26 u. f.
Vermischung der drei Hauptdichtgattungen 103 u. f. 106 u. f. 170
Vers oder Verszeile 51. 52
Versmaß 48; Bildung neuer Versmaße 130
Versmessung, Schranken derselben 44
Verstand 64. 118. 173
Verstellung der Wörter 43
Verstümmelung der Wörter 26
Verszwang 48
Volkslied 159. 162
Volkspoesie 90. 150. 158. 162. 164
Vollendung des poetischen Sprachkunstwerks 69; der schönen Künste überhaupt 70
Vornehmere Poesie 159; vergl. aristokratische Poesie

Wahl der Wörter 40. 41; der Form 58; der Hauptgattung 111 u. f.
Wechsel in der Versschranke 56
Weisheit der Poesie 121. 127; vergl. Gedankenfassung u. s. w.
Wieland 90
Wirklichkeit und Ideal 173
Wort des Sprachkunstwerks 17; Einfluß eines einzigen Wortes 28
Wortbildung 21 u. f. 36 u. f. 130
Wörter, prosaische und poetische 18 u. f. 21 u. f.
Wortstellung der Poesie und Prosa 47
Wortstoff, untersucht 17 u. f.
Worttonstück 69

Zufall im Epos und Drama 101; im Drama insbesondere 172 u. f.
Zusammensetzung der Wörter 24 u. f. 36 u. f.; ihre Anwendung 41
Zweck des Gedichts 81

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Webers Illustrierte Katechismen

Belehrungen aus dem Gebiete der Wissenschaften, Künste und Gewerbe ꝛc.

In Originalleinenbänden.

Ackerbau, praktischer. Von Wilhelm Hamm. Dritte Auflage, gänzlich umgearbeitet von A. G. Schmitter. Mit 138 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

Agrikulturchemie. Von Dr. E. Wildt. Sechste Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Alabasterschlägerei s. Liebhaberkünste.

Algebra, oder die Grundlehren der allgemeinen Arithmetik. Vierte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Richard Schurig. 1895. 3 Mark.

Altersversicherung s. Invaliditätsversicherung.

Anstandslehre s. Ton, der gute.

Appretur s. Spinnerei.

Arbeiterversicherung s. Alters-, Invaliditäts-, Kranken- bez. Unfallversicherung.

Archäologie. Uebersicht über die Entwickelung der Kunst bei den Völkern des Altertums von Dr. Ernst Kroker. Mit 3 Tafeln und 127 Abbildungen. 1888. 3 Mark.

Archivkunde s. Registratur.

Arithmetik. Kurzgefaßtes Lehrbuch der Rechenkunst für Lehrende und Lernende von E. Schick. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Max Meyer. 1889. 3 Mark.

Aesthetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst von Robert Prölß. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 3 Mark.

Astronomie. Belehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalender von Dr. Hermann J. Klein. Achte, vielfach verbesserte Auflage. Mit einer Sternkarte und 163 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Aetzen s. Liebhaberkünste.

Aufsatz, schriftlicher, s. Stilistik.

Auge, das, und seine Pflege im gesunden und kranken Zustande. Nebst einer Anweisung über Brillen. Dritte Auflage, bearbeitet von Dr. med. Paul Schröter. Mit 24 Abbildungen. 1887. 2 Mark 50 Pf.

Auswanderung. Kompaß für Auswanderer nach europäischen Ländern, Asien, Afrika, den deutschen Kolonien, Australien, Süd- und Zentralamerika, Mexiko, den Vereinigten Staaten von Amerika und Kanada. Siebente Auflage. Vollständig neu bearbeitet von Gustav Meinecke. Mit 4 Karten und einer Abbildung. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Bäder s. Mineralbrunnen u. s. w.

Bakterien von Dr. W. Migula. Mit 30 Abbildungen. 1891. 3 Mark.

Baukonstruktionslehre. Mit besonderer Berücksichtigung von Reparaturen und Umbauten. Von W. Lange. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 479 Abbildungen und 3 Tafeln. 1898. 4 Mark 50 Pf.

Bauschlosserei s. Schlosserei II.

Baustile, oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Dreizehnte Auflage. Mit 108 Abbildungen. 1898. 2 Mark.

Baustofflehre. Von Walther Lange. Mit 162 Abbildungen. 1898. 3 Mark 50 Pf.

Beleuchtung s. Heizung.

Bergbaukunde. Von G. Köhler. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 224 Abbildungen. 1898. 4 Mark.

Bergsteigen. — Katechismus für Bergsteiger, Gebirgstouristen und Alpenreisende von Julius Meurer. Mit 22 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Bewegungsspiele für die deutsche Jugend. Von J. C. Lion und J. H. Wortmann. Mit 29 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Bibliothekslehre mit bibliographischen und erläuternden Anmerkungen. Neubearbeitung von Dr. Julius Petzholdts Katechismus der Bibliothekenlehre von Dr. Arnim Gräsel. Mit 33 Abbildungen und 11 Schrifttafeln. 1890. 4 Mark 50 Pf.

Bienenkunde und Bienenzucht. Von G. Kirsten. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von J. Kirsten. Mit 51 Abbildungen. 1887. 2 Mark.

Bierbrauerei. Hilfsbüchlein für Brauereipraktiker und Studierende von M. Krandauer. Mit 42 Abbildungen. 1898. 4 Mark.

Bildhauerei für den kunstliebenden Laien. Von Rudolf Maison. Mit 68 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Bleicherei s. Wäscherei ꝛc.

Bleichsucht s. Blutarmut.

Blumenzucht s. Ziergärtnerei.

Blutarmut und Bleichsucht. Von Dr. med. Herm. Peters. Zweite Auflage. Mit zwei Tafeln kolorierter Abbildungen. 1885. 1 Mark 50 Pf.

Blutgefäße s. Herz.

Blutvergiftung s. Infektionskrankheiten.

Börsen- und Bankwesen. Auf Grund der Bestimmungen des neuen Börsen- und Depotgesetzes bearbeitet von Georg Schweitzer. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Bossieren s. Liebhaberkünste.

Botanik, allgemeine. Zweite Auflage. Vollständig neu bearbeitet von Dr. E. Dennert. Mit 260 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Botanik, landwirtschaftliche. Von Karl Müller. Zweite Auflage, vollständig umgearbeitet von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln und 48 Abbildungen. 1876. 2 Mark.

Brandmalerei s. Liebhaberkünste.

Briefmarkenkunde und Briefmarkensammelwesen. Von V. Suppantschitsch. Mit 1 Porträt und 7 Textabbildungen. 1895. 3 Mark.

Bronzemalerei s. Liebhaberkünste.

Buchbinderei. Von Hans Bauer. Mit 97 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Buchdruckerkunst. Von A. Waldow. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 43 Abbildungen und Tafeln. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, kaufmännische. Von Oskar Klemich. Fünfte, durchgesehene Auflage. Mit 7 Abbildungen und 3 Wechselformularen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Buchführung, landwirtschaftliche. Von Prof. Dr. K. Birnbaum. 1879. 2 Mark.

Bürgerliches Gesetzbuch s. Gesetzbuch.

Chemie. Von Prof. Dr. H. Hirzel. Siebente, vermehrte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1894. 4 Mark.

Chemikalienkunde. Eine kurze Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels. Von Dr. G. Heppe. 1880. 2 Mark.

Cholera s. Infektionskrankheiten.

Chronologie. Mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten von Dr. Adolf Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. 1881. 1 Mark 50 Pf.

Citatenlexikon. Sammlung von Citaten, Sprichwörtern, sprichwörtlichen Redensarten und Sentenzen von Daniel Sanders. Mit dem Bildnis des Verfassers. 1898. Einfach gebunden 6 Mark, in Geschenkeinband 7 Mark.

Correspondance commerciale par J. Forest. D'après l'ouvrage de même nom en langue allemande par C. Findeisen. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Dampfkessel, Dampfmaschinen und andere Wärmemotoren. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 268 Abbildungen und 13 Tafeln. 1897. 4 Mark 50 Pf.

Darmerkrankungen s. Magen u. s. w.

Darwinismus. Von Dr. Otto Zacharias. Mit dem Porträt Darwins, 30 Abbildungen und 1 Tafel. 1892. 2 Mark 50 Pf.

Delftermalerei s. Liebhaberkünste.

Differential- und Integralrechnung. Von Franz Bendt. Mit 39 Figuren. 1896 3 Mark.

Diphtherie s. Infektionskrankheiten.

Dogmatik. Von Prof. Dr. Georg Runze. 1897. 4 Mark.

Drainierung und Entwässerung des Bodens. Von Dr. William Löbe. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 Abbildungen. 1881. 2 Mark.

Dramaturgie. Von Robert Prölß. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1899. 4 Mark.

Droguenkunde. Von Dr. G. Heppe. Mit 30 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Dysenterie s. Infektionskrankheiten.

Einjährig-Freiwillige. — Der Weg zum Einjährig-Freiwilligen und zum Offizier des Beurlaubtenstandes in Armee und Marine. Von Oberstleutnant z. D. Moritz Exner. Zweite Auflage. 1897. 2 Mark.

Eissegeln und Eisspiele s. Wintersport.

Elektrochemie. Von Dr. Walther Löb. Mit 43 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Elektrotechnik. Ein Lehrbuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Sechste, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 256 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Entwässerung s. Drainierung.

Ethik. Von Friedrich Kirchner. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 1898. 3 Mark.

Fahrkunst. Gründliche Unterweisung für Equipagenbesitzer und Kutscher über rationelle Behandlung und Dressur des Wagenpferdes, Anspannung und Fahren. Von Friedrich Hamelmann. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 21 Abbildungen. 1885. 4 Mark 50 Pf.

Familienhäuser für Stadt und Land als Fortsetzung von „Villen und kleine Familienhäuser". Von G. Aster. Mit 110 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 6 in den Text gedruckten Figuren. 1898. 5 Mark.

—— s. auch Villen.

Farbenlehre. Von Ernst Berger. Mit 40 Abbildungen und 8 Farbentafeln. 1898. 4 Mark 50 Pf.

Färberei und Zeugdruck. Von Dr. Hermann Grothe. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 78 Abbildungen. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Farbwarenkunde. Von Dr. G. Heppe. 1881. 2 Mark.

Feldmeßkunst. Von Dr. C. Pietsch. Sechste Auflage. Mit 75 in den Text gedruckten Abbildungen. 1897. 1 Mark 80 Pf.

Feuerlösch- und Feuerwehrwesen von Rudolf Fried. Mit 217 Abbildungen. 1899. 4 Mark 50 Pf.

Feuerwerkerei s. Lustfeuerwerkerei.

Fieber s. Infektionskrankheiten.

Finanzwissenschaft. Von Alois Bischof. Sechste, verbesserte Auflage. 1898. 2 Mark.

Fischzucht, künstliche, und Teichwirtschaft. Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei von E. A. Schroeder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Flachsbau und Flachsbereitung. Von K. Sonntag. Mit 12 Abbildungen. 1872. 1 Mark 50 Pf.

Flecktyphus s. Infektionskrankheiten.

Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser von Maximilian Schwedler. Mit 22 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Forstbotanik. Von H. Fischbach. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Frau, das Buch der jungen. Von Dr. med. H. Burckhardt. Fünfte, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf.

Frauenkrankheiten, ihre Entstehung und Verhütung. Von Dr. med. Wilhelm Huber. Vierte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 4 Mark.

Freimaurerei. Von Dr. Willem Smitt. Zweite, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark.

Fuß s. Hand.

Galvanoplastik und Galvanostegie. Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt von G. Seelhorst. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. G. Langbein. Mit 43 Abbildungen. 1888. 2 Mark.

Gartenbau s. Nutz-, Zier-, Zimmergärtnerei, Rosenzucht und Obstverwertung.

Gebärdensprache s. Mimik.

Gedächtniskunst oder Mnemotechnik. Von Hermann Kothe. Achte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. G. Pietsch. 1897. 1 Mark 50 Pf.

Geflügelzucht. Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Züchter und Aussteller schönen Rassegeflügels von Bruno Dürigen. Mit 40 Abbildungen und 7 Tafeln. 1890. 4 Mark.

Geisteskrankheiten. Geschildert für gebildete Laien von Dr. med. Theobald Günz. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Geldschrankbau s. Schlosserei I.

Gemäldekunde. Von Dr. Th. v. Frimmel. Mit 28 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Gemüsebau s. Nutzgärtnerei.

Genickstarre s. Infektionskrankheiten.

Geographie. Von Karl Arenz. Fünfte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Prof. Dr. Fr. Traumüller und Dr. O. Hahn. Mit 69 Abbildungen. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Geographie, mathematische. Zweite Auflage, umgearbeitet und verbessert von Dr. Hermann J. Klein. Mit 113 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geographische Verbreitung der Tiere s. Tiere u. s. w.

Geologie. Von Dr. Hippolyt Haas. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 157 Abbildungen und 1 Tafel. 1898. 3 Mark.

Geometrie, analytische. Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 Abbildungen. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Geometrie, ebene und räumliche. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen. 1892. 3 Mark.

Gesangskunst. Von F. Sieber. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geschichte, allgemeine, s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. Von Wilhelm Kentzler. 1879. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.
Gesetzbuch, Bürgerliches, nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1896. 2 Mark 50 Pf.
Gesetzgebung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.
Gesundheitslehre, naturgemäße, auf physiologischer Grundlage. Siebzehn Vorträge von Dr. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.
Gicht und Rheumatismus. Von Dr. med. Arnold Pagenstecher. Dritte, umgearbeitete Auflage. Mit 12 Abbildungen. 1889. 2 Mark.
Girowesen. Von Karl Berger. Mit 21 Formularen. 1881. 2 Mark.
Glasmalerei s. Porzellanmalerei und Liebhaberkünste.
Glasradieren s. Liebhaberkünste.
Gobelinmalerei s. Liebhaberkünste.
Gravieren s. Liebhaberkünste.
Haare s. Haut.
Hand und Fuß. Ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Verhütung nebst Heilung von Dr. med. J. Albu. Mit 30 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.
Handelsgesetzbuch für das Deutsche Reich nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1897. 2 Mark.
Handelsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Mit 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.
Handelsrecht, deutsches, nach dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuche von Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. 1885. 1 Mark 50 Pf.
Handelswissenschaft. Von K. Arenz. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Gust. Rothbaum und Ed. Deimel. 1890. 2 Mark.
Haut, Haare, Nägel, ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Heilung nebst einem Anhang über Kosmetik von Dr. med. H. Schultz. Vierte Aufl., neu bearbeitet von Dr. med. E. Vollmer. Mit 42 Abbild. 1898. 2 Mark 50 Pf.
Heerwesen, deutsches. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Moritz Exner. Mit 7 Abbildungen. 1896. 3 Mark.
Heilgymnastik. Von Dr. med. H. A. Ramdohr. Mit 115 Abbildungen. 1893. 3 Mark 50 Pf.
Heizung, Beleuchtung und Ventilation. Von Th. Schwartze. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 209 Abbildungen. 1897. 4 Mark.
Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Sechste Auflage, neu bearbeitet von Moriz von Weittenhiller. Mit 288 Abbildungen. 1898. 2 Mark.
Herz, Blut- und Lymphgefäße. Von Dr. med. Paul Niemeyer. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 49 Abbildungen. 1890. 3 Mark.
Holzmalerei, -schlägerei s. Liebhaberkünste.
Hornschlägerei s. Liebhaberkünste.
Hufbeschlag. Zum Selbstunterricht für jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.
Hunderassen. Von Franz Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.
Hüttenkunde, allgem. Von Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbild. 1877. 4 Mark 50 Pf.
Infektionskrankheiten. Von Dr. med. H. Dippe. 1896. 3 Mark.
Influenza s. Infektionskrankheiten.
Intarsiaschnitt s. Liebhaberkünste.
Integralrechnung s. Differential- und Integralrechnung.
Invaliditäts- und Altersversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.
Jagdkunde. — Katechismus für Jäger und Jagdfreunde von Franz Krichler. Mit 33 Abbildungen. 1891. 2 Mark 50 Pf.
Kalenderkunde. Belehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste von O. Freih. von Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 Tafeln. 1876. 1 Mark 50 Pf.
Kaltes Fieber s. Infektionskrankheiten.

Kehlkopf, der, im gesunden und erkrankten Zustande. Von Dr. med. C. L. Merkel. Zweite Auflage, bearbeitet von Sanitätsrat Dr. med. O. Heinze. Mit 33 Abbildungen. 1896. 3 Mark 50 Pf.

Kellerwirtschaft s. Weinbau.

Kerbschnitt s. Liebhaberkünste.

Keuchhusten s. Infektionskrankheiten.

Kind, das, und seine Pflege. Von Dr. med. L. Fürst. Fünfte, umgearbeitete und bereicherte Aufl. Mit 129 Abbild. 1897. 4 Mark 50 Pf.

Kindergärtnerei, praktische. Von Fr. Seidel. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1887. 1 Mark 50 Pf.

Kirchengeschichte. Von Friedr. Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Klavierspiel. Von Fr. Taylor. Deutsche Ausgabe von Math. Stegmayer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1893. 2 Mark.

Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge von L. Köhler. Fünfte Auflage. 1886. 5 Mark.

Knabenhandarbeit. Ein Handbuch des erziehlichen Arbeitsunterrichts von Dr. Woldemar Götze. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Kompositionslehre. Von J. C. Lobe. Sechste Auflage. Mit vielen Musikbeispielen. 1895. 2 Mark.

Korkarbeit s. Liebhaberkünste.

Korrespondenz, kaufmännische, in deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. Fünfte, vermehrte Auflage, zum dritten Male bearbeitet von Franz Hahn. 1898. 2 Mark 50 Pf.

——— ——— in französischer Sprache s. Correspondance commerciale.

Kostümkunde. Von Wolfg. Quincke. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Krankenpflege im Hause. Von Dr. med. Paul Wagner. Mit 71 Abbildungen. 1896. 4 Mark.

Krankenversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.

Kriegsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit Titelbild und 175 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Krupp s. Infektionskrankheiten.

Kulturgeschichte. Von J. J. Honegger. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 2 Mark.

Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 276 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Lederschnitt s. Liebhaberkünste.

Liebhaberkünste. Von Wanda Friedrich. Mit 250 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Litteraturgeschichte, allgemeine. Von Dr. Ad. Stern. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1892. 3 Mark.

Litteraturgeschichte, deutsche. Von Dr. Paul Möbius. Siebente, verbesserte Auflage von Dr. Gotthold Klee. 1896. 2 Mark.

Logarithmen. Von Prof. Max Meyer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 3 Tafeln und 7 in den Text gedruckten Abbildungen. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Logik. Von Friedr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 36 Abbildungen. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Lunge. Ihre Pflege und Behandlung im gesunden und kranken Zustande. Von Dr. med. Paul Niemeyer. Achte Auflage. Mit 43 Abbildungen. 1895. 3 Mark.

Lungenentzündung s. Infektionskrankheiten.

Lungenschwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Luftfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik von C. A. von Nida. Mit 124 Abbild. 1883. 2 Mark.

Lymphgefäße s. Herz.

Magen und Darm, die Erkrankungen des. Für den Laien gemeinverständlich dargestellt von Dr. med. E. v. Sohlern. Mit 2 Abbildungen und 1 Tafel. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Malaria s. Infektionskrankheiten.

Malerei. Von Karl Raupp. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 Abbildungen und 4 Tafeln. 1898. 3 Mark.

—— s. auch Liebhaberkünste, Porzellan- und Glasmalerei.

Mandelentzündung s. Infektionskrankheiten.

Marine s. Handels- bez. Kriegsmarine.

Markscheidekunst. Von O. Brathuhn. Mit 174 Abbildungen. 1892. 8 Mark.

Masern s. Infektionskrankheiten.

Massage und verwandte Heilmethoden. Von Dr. med. E. Preller. Mit 78 Abbildungen. 1889. 3 Mark 50 Pf.

Mechanik. Von Ph. Huber. Sechste Auflage, den Fortschritten der Technik entsprechend neu bearbeitet von Walther Lange. Mit 196 Abbildungen. 1897. 3 Mark 50 Pf.

Meereskunde, allgemeine, von Johannes Walther. Mit 72 Abbildungen und einer Karte. 1893. 5 Mark.

Metallätzen, -schlagen, -treiben s. Liebhaberkünste.

Meteorologie. Von Prof. Dr. W. J. van Bebber. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Mikroskopie. Von Prof. Carl Chun. Mit 97 Abbild. 1885. 2 Mark.

Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbild. 1884. 3 Mark.

Milzbrand s. Infektionskrankheiten.

Mimik und Gebärdensprache. Von Karl Skraup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Mineralbrunnen und -bäder. Ein Handbuch für Kurgäste. Von Dr. med. E. Heinrich Kisch. 1879. 3 Mark 50 Pf.

Mineralogie. Von Dr. Eugen Hussak. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 154 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Münzkunde. Von H. Dannenberg. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Mumps s. Infektionskrankheiten.

Musik. Von J. C. Lobe. Sechsundzwanzigste Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Musikgeschichte. Von R. Musiol. Mit 15 Abbildungen und 34 Notenbeispielen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Musikinstrumente. Von Richard Hofmann. Fünfte, vollständig neubearbeitete Auflage. Mit 189 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Musterschutz s. Patentwesen.

Mythologie. Von Dr. E. Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Nägel s. Haut.

Nagelarbeit s. Liebhaberkünste.

Naturlehre. Erklärung der wichtigsten physikalischen, meteorologischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens von Dr. C. E. Brewer. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 53 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Nervosität. Von Dr. med. Paul Möbius. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Nivellierkunst. Von Prof. Dr. C. Pietsch. Fünfte, umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1900. 2 Mark.

Numismatik s. Münzkunde.

Nutzgärtnerei. Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues von Hermann Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten umgearbeitet von J. Wesselhöft. Mit 63 Abbildungen. 1893.

Obstbau s. Nutzgärtnerei. 2 Mark 50 Pf.

Obstverwertung. Anleitung zur Behandlung und Aufbewahrung des frischen Obstes, zum Dörren, Einkochen und Einmachen, sowie zur Wein-, Likör-, Branntwein- und Essigbereitung aus den verschiedensten Obst- und Beerenarten von Johannes Wesselhöft. Mit 45 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Ohr. Von Dr. med. Richard Hagen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 45 Abbildungen. 1883. 2 Mark 50 Pf.

Orden s. Ritter- und Verdienstorden.

Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel von E. F. Richter. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Hans Menzel. Mit 25 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Pädagogik. Von Friedrich Kirchner. 1890. 2 Mark.

Pädagogik, Geschichte der. Von Friedrich Kirchner. 1899. 3 Mark.

Paläographie s. Urkundenlehre.

Paläontologie s. Versteinerungskunde.

Patentwesen, Muster- und Warenzeichenschutz von Otto Sack. Mit 3 Abbildungen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Perspektive, angewandte. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder von M. Kleiber. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 145 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Petrefaktenkunde s. Versteinerungskunde.

Petrographie. Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine von Dr. J. Klaas. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 86 Abbildungen. 1898. 3 Mark.

Pflanzen, die leuchtenden, s. Tiere und Pflanzen u. s. w.

Pflanzenmorphologie, vergleichende, von Dr. E. Dennert. Mit über 600 Einzelbildern in 506 Figuren. 1894. 5 Mark.

Philosophie. Von J. H. v. Kirchmann. Vierte, durchgesehene Aufl. 1897. 3 Mark.

Philosophie, Geschichte der, von Thales bis zur Gegenwart. Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 4 Mark.

Photographie. Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder von Dr. J. Schnauß. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Phrenologie. Von Dr. G. Scheve. Achte Auflage. Mit Titelbild und 18 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Physik. Von Dr. J. Kollert. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 273 Abbildungen. 1895. 4 Mark 50 Pf.

Physik, Geschichte der, von Dr. E. Gerland. Mit 72 Abbild. 1892. 4 Mark.

Physiologie des Menschen, als Grundlage einer naturgemäßen Gesundheitslehre. Von Dr. med. Friedrich Scholz. Mit 58 Abbildungen. 1882. 3 Mark.

Planetographie von Dr. O. Lohse. Mit 15 Abbild. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Pocken s. Infektionskrankheiten.

Poetik, deutsche. Von Dr. J. Minckwitz. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf.

Porzellan- und Glasmalerei. Von Robert Ulke. Mit 77 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Projektionslehre. Mit einem Anhange, enthaltend die Elemente der Perspektive. Von Julius Hoch. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 121 Abbildungen. 1898. 2 Mark.

Psychologie. Von Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 3 Mark.

Punzieren s. Liebhaberkünste.

Pyrotechnik s. Lustfeuerwerkerei.

Rachenbräune s. Infektionskrankheiten.

Radfahrsport. Von Dr. Karl Biesendahl. Mit 1 Titelbild und 104 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Raumberechnung. Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art von Dr. C. Pietsch. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 55 Abbildungen. 1898. 1 Mark 80 Pf.

Rebenkultur s. Weinbau.

Rechenkunst s. Arithmetik.

Rechtschreibung, neue deutsche. Von Dr. G. A. Saalfeld. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage von Roderich Benedix. Fünfte Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Registratur- und Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten ꝛc., sowie bei den Staatsarchiven von Georg Holtzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.

Reich, das Deutsche. Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches von Dr. Wilh. Zeller. Zweite, vielfach umgearbeitete und erweiterte Auflage. 1880. 3 Mark.

Reinigung s. Wäscherei.

Reitkunst in ihrer Anwendung auf Campagne-, Militär- und Schulreiterei. Von Adolf Kästner. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 71 in den Text gedruckten und 2 Tafeln Abbildungen. 1892. 6 Mark.

Rheumatismus s. Gicht und Infektionskrankheiten.

Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrhunderts. Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Gritzner. Mit 760 Abbildungen. 1893. 9 Mark, in Pergamenteinband 12 Mark.

Rose s. Infektionskrankheiten.

Rosenzucht. Vollständige Anleitung über Zucht, Behandlung und Verwendung der Rosen im Lande und in Töpfen von Hermann Jäger. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von P. Lambert. Mit 70 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Röteln s. Infektionskrankheiten.

Rotlauf s. Infektionskrankheiten.

Rotz s. Infektionskrankheiten.

Rückfallfieber s. Infektionskrankheiten.

Ruder- und Segelsport. Von Otto Gustl. Mit 66 Abbildungen und einer Karte. 1898. 4 Mark.

Ruhr s. Infektionskrankheiten.

Säugetiere, Vorfahren der, in Europa von Albert Gaudry. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 40 Abbildungen. 1891. 3 Mark.

Schachspielkunst. Von K. J. S. Portius. Elfte Auflage. 1895. 2 Mark.

Scharlach s. Infektionskrankheiten.

Schlitten-, Schlittschuh- und Schneeschuhsport s. Wintersport.

Schlosserei. Von Julius Hoch. Erster Teil (Beschläge, Schloßkonstruktionen und Geldschrankbau). Mit 256 Abbildungen. 1899. 6 Mark.

—— Zweiter Teil (Bauschlosserei). Mit 288 Abbildungen. 1899. 6 Mark.

Schnitzerei s. Liebhaberkünste.

Schnupfen s. Infektionskrankheiten.

Schreibunterricht. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Georg Funk. M[illegible] 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 [illegible]

Schwimmkunst. Von Martin Schwägerl. Zweite Auflage. Mit 111 Abbildungen. 1897. 2 Mark.

Schwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Segelsport s. Ruder- und Segelsport.

Sinne und Sinnesorgane der niederen Tiere von E. Jourdan. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 48 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Sittenlehre s. Ethik.

Skrofulose s. Infektionskrankheiten.

Sozialismus, moderner. Von Max Haushofer. 1896. 8 Mark.

Sphragistik s. Urkundenlehre.

Spinnerei, Weberei und Appretur. Lehre von der mechanischen Verarbeitung der Gespinstfasern. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. A. Ganswindt. Mit 196 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Spitzpocken s. Infektionskrankheiten.

Sprache und Sprachfehler des Kindes. Gesundheitslehre der Sprache für Eltern, Erzieher und Aerzte. Von Dr. med. Hermann Gutzmann. Mit 22 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Sprachlehre, deutsche. Von Dr. Konrad Michelsen. Vierte Auflage, herausgegeben von Friedrich Nedderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Sprichwörter s. Citatenlexikon.

Staatsrecht s. Reich, das Deutsche.

Starrkrampf s. Infektionskrankheiten.

Statik. Mit gesonderter Berücksichtigung der zeichnerischen und rechnerischen Methoden von Walther Lange. Mit 284 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Steinätzen, -mosaik s. Liebhaberkünste.

Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im besonderen von Prof. H. Krieg. Zweite, vermehrte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Stereometrie. Mit einem Anhange über Kegelschnitte sowie über Maxima und Minima, begonnen von Richard Schurig, vollendet und einheitlich bearbeitet von Ernst Riedel. Mit 159 Abbildungen. 1898. 3 Mark 50 Pf.

Stilarten s. Baustile.

Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze von Dr. Konrad Michelsen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, herausgegeben von Friedrich Nedderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Stimme, Gymnastik der, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. Von Oskar Guttmann. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 28 Abbildungen. 1890. 5 Mark.

Strahlenpilzkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie von Bernhard Klemm. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Technologie, mechanische. Von A. v. Ihering. Mit 163 Abbild. 1888. 4 Mark.

Teichwirtschaft s. Fischzucht.

Telegraphie, elektrische. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.

Tiere, geographische Verbreitung der, von E. L. Trouessart. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 2 Karten. 1892. 4 Mark.

Tiere und Pflanzen, die leuchtenden, von Henri Gadeau de Kerville. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 28 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Tierzucht, landwirtschaftliche. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Tollwut s. Infektionskrankheiten.

Ton, der gute, und seine Sitte. Von Eufemia v. Adlersfeld geb. Gräfin Ballestrem. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1895. 2 Mark.

Trichinenkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Trichinenschau. Von F. W. Rüffert. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 52 Abbildungen. 1895. 1 Mark 80 Pf.

Trigonometrie. Von Franz Bendt. Zweite, erweiterte Auflage. Mit 42 Figuren. 1894. 1 Mark 80 Pf.

Tuberkulose s. Infektionskrankheiten.

Turnkunst. Von Dr. M. Kloss. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Uhrmacherkunst. Von F. W. Rüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 Abbildungen und 7 Tabellen. 1885. 4 Mark.

Unfallversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.

Uniformkunde. Von Richard Knötel. Mit über 1000 Einzelfiguren auf 100 Tafeln, gezeichnet vom Verfasser. 1896. 6 Mark.

Unterleibsbrüche. Von Dr. med. Fr. Ravoth. Zweite Auflage. Mit 28 Abbildungen. 1886. 2 Mark 50 Pf.

Unterleibstyphus s. Infektionskrankheiten.

Urkundenlehre. — Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik von Dr. Fr. Leist. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Ventilation s. Heizung.

Verfassung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.

Versicherungswesen. Von Oskar Lemcke. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 40 Pf.

Verskunst, deutsche. Von Dr. Roderich Benedix. Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.

Versteinerungskunde (Petrefaktenkunde, Paläontologie). Von Hippolyt Haas. Mit 178 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Villen und kleine Familienhäuser. Von Georg Aster. Mit 112 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 23 in den Text gedruckten Figuren. Siebente Auflage. 1899. 5 Mark.
(Fortsetzung dazu s. Familienhäuser für Stadt und Land.)

Vögel, der Bau der, von William Marshall. Mit 229 Abbildungen. 1895. 7 Mark 50 Pf.

Völkerkunde. Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbild. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internationalen Rechtes. Von A. Bischof. 1877. 1 Mark 50 Pf.

Volkswirtschaftslehre. Von Hugo Schober. Fünfte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. Ed. O. Schulze. 1896. 4 Mark.

Vortrag, mündlicher, s. Redekunst.

Wappenkunde s. Heraldik.

Warenkunde. Von E. Schick. Sechste Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. M. Pietsch. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Warenzeichenschutz s. Patentwesen.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Wasserkur und ihre Anwendungsweise. Von Dr. med. E. Preller. Mit 38 Abbildungen. 1891. 3 Mark 50 Pf.

Wechselfieber s. Infektionskrankheiten.

Weberei s. Spinnerei.

Wechselrecht, allgemeines deutsches. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Checkgesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau, Rebenkultur und Weinbereitung. Von Fr. Jak. Dochnahl. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit einem Anhange: Die Kellerwirtschaft. Von A. v. Babo. Mit 55 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Weltgeschichte, allgemeine. Von Dr. Theodor Flathe. Dritte Auflage. Mit 6 Stammtafeln und einer tabellarischen Uebersicht. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Windpocken s. Infektionskrankheiten.

Wintersport. Von Max Schneider. Mit 140 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Zähne. Von Dr. med. H. Klencke. Zweite Auflage. Mit 39 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Zeugdruck s. Färberei.

Ziegenpeter s. Infektionskrankheiten.

Ziergärtnerei. Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, sowie über Blumenzucht von Herm. Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärtchen an den Wohngebäuden. Von M. Lebl. Mit 56 Abbild. 1890. 2 Mark.

Zoologie. Von Dr. C. G. Giebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Verzeichnisse mit ausführlicher Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes nebst Schlagwortregister stehen auf Wunsch kostenfrei zur Verfügung.

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig
Reudnitzerstrasse 1—7.

(August 1899.)

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

fo85

Feuerwerkerei s. Lustfeuerwerkerei.

Fieber s. Infektionskrankheiten.

Finanzwissenschaft. Von Alois Bischof. Sechste, verbesserte Auflage. 1898. 2 Mark.

Fischzucht, künstliche, und Teichwirtschaft. Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei von E. A. Schroeder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Flachsbau und Flachsbereitung. Von R. Sonntag. Mit 12 Abbildungen. 1872. 1 Mark 50 Pf.

Flecktyphus s. Infektionskrankheiten.

Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser von Maximilian Schwedler. Mit 22 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Forstbotanik. Von H. Fischbach. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Frau, das Buch der jungen. Von Dr. med. H. Burckhardt. Fünfte, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf.

Frauenkrankheiten, ihre Entstehung und Verhütung. Von Dr. med. Wilhelm Huber. Vierte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 4 Mark.

Freimaurerei. Von Dr. Willem Smitt. Zweite, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark.

Fuß s. Hand.

Galvanoplastik und Galvanostegie. Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt von G. Seelhorst. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. G. Langbein. Mit 43 Abbildungen. 1888. 2 Mark.

Gartenbau s. Nutz-, Ziер-, Zimmergärtnerei, Rosenzucht und Obstverwertung.

Gebärdensprache s. Mimik.

Gedächtniskunst oder Mnemotechnik. Von Hermann Kothe. Achte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. G. Pietsch. 1897. 1 Mark 50 Pf.

Geflügelzucht. Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Züchter und Aussteller schönen Rassegeflügels von Bruno Dürigen. Mit 40 Abbildungen und 7 Tafeln. 1890. 4 Mark.

Geisteskrankheiten. Geschildert für gebildete Laien von Dr. med. Theobald Günz. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Geldschrankbau s. Schlosserei I.

Gemäldekunde. Von Dr. Th. v. Frimmel. Mit 28 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Gemüsebau s. Nutzgärtnerei.

Genickstarre s. Infektionskrankheiten.

Geographie. Von Karl Arenz. Fünfte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Prof. Dr. Fr. Traumüller und Dr. O. Hahn. Mit 69 Abbildungen. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Geographie, mathematische. Zweite Auflage, umgearbeitet und verbessert von Dr. Hermann J. Klein. Mit 113 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geographische Verbreitung der Tiere s. Tiere u. s. w.

Geologie. Von Dr. Hippolyt Haas. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 157 Abbildungen und 1 Tafel. 1898. 3 Mark.

Geometrie, analytische. Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 Abbildungen. 1884. 2 Mark 40 Pf.

Geometrie, ebene und räumliche. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen. 1892. 3 Mark.

Gesangskunst. Von F. Sieber. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geschichte, allgemeine, s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. Von Wilhelm Kentzler. 1879. Kartoniert 2 Mark 50 Pf.

Gesetzbuch, Bürgerliches, nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Gesetzgebung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.

Gesundheitslehre, naturgemäße, auf physiologischer Grundlage. Siebzehn Vorträge von Dr. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.

Gicht und Rheumatismus. Von Dr. med. Arnold Pagenstecher. Dritte, umgearbeitete Auflage. Mit 12 Abbildungen. 1889. 2 Mark.

Girowesen. Von Karl Berger. Mit 21 Formularen. 1881. 2 Mark.

Glasmalerei s. Porzellanmalerei und Liebhaberkünste.

Glasradieren s. Liebhaberkünste.

Gobelinmalerei s. Liebhaberkünste.

Gravieren s. Liebhaberkünste.

Haare s. Haut.

Hand und Fuß. Ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Verhütung nebst Heilung von Dr. med. J. Albu. Mit 30 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Handelsgesetzbuch für das Deutsche Reich nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1897. 2 Mark.

Handelsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Mit 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Handelsrecht, deutsches, nach dem Allgemeinen Deutschen Handelsgesetzbuche von Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. 1885. 1 Mark 50 Pf.

Handelswissenschaft. Von K. Arenz. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Gust. Rothbaum und Ed. Deimel. 1890. 2 Mark.

Haut, Haare, Nägel, ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Heilung nebst einem Anhang über Kosmetik von Dr. med. H. Schultz. Vierte Aufl., neu bearbeitet von Dr. med. E. Vollmer. Mit 42 Abbild. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Heerwesen, deutsches. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Moritz Exner. Mit 7 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Heilgymnastik. Von Dr. med. H. A. Ramdohr. Mit 115 Abbildungen. 1893. 3 Mark 50 Pf.

Heizung, Beleuchtung und Ventilation. Von Th. Schwartze. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 209 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Sechste Auflage, neu bearbeitet von Moriz von Weittenhiller. Mit 238 Abbildungen. 1898. 2 Mark.

Herz, Blut- und Lymphgefäße. Von Dr. med. Paul Niemeyer. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 49 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

Holzmalerei, -schlägerei s. Liebhaberkünste.

Hornschlägerei s. Liebhaberkünste.

Hufbeschlag. Zum Selbstunterricht für jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.

Hunderassen. Von Franz Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Hüttenkunde, allgem. Von Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbild. 1877. 4 Mark 50 Pf.

Infektionskrankheiten. Von Dr. med. H. Dippe. 1896. 3 Mark.

Influenza s. Infektionskrankheiten.

Intarsiaschnitt s. Liebhaberkünste.

Integralrechnung s. Differential- und Integralrechnung.

Invaliditäts- und Altersversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.

Jagdkunde. — Katechismus für Jäger und Jagdfreunde von Franz Krichler. Mit 33 Abbildungen. 1891. 2 Mark 50 Pf.

Kalenderkunde. Belehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste von O. Freih. von Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 Tafeln. 1876. 1 Mark 50 Pf.

Kaltes Fieber s. Infektionskrankheiten.

Kehlkopf, der, im gesunden und erkrankten Zustande. Von Dr. med. C. L. Merkel. Zweite Auflage, bearbeitet von Sanitätsrat Dr. med. O. Heinze. Mit 33 Abbildungen. 1896. 3 Mark 50 Pf.

Kellerwirtschaft s. Weinbau.

Kerbschnitt s. Liebhaberkünste.

Keuchhusten s. Infektionskrankheiten.

Kind, das, und seine Pflege. Von Dr. med. L. Fürst. Fünfte, umgearbeitete und bereicherte Aufl. Mit 129 Abbild. 1897. 4 Mark 50 Pf.

Kindergärtnerei, praktische. Von Fr. Seidel. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1887. 1 Mark 50 Pf.

Kirchengeschichte. Von Friedr. Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Klavierspiel. Von Fr. Taylor. Deutsche Ausgabe von Math. Stegmayer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1893. 2 Mark.

Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge von L. Köhler. Fünfte Auflage. 1886. 5 Mark.

Knabenhandarbeit. Ein Handbuch des erziehlichen Arbeitsunterrichts von Dr. Woldemar Götze. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Kompositionslehre. Von J. C. Lobe. Sechste Auflage. Mit vielen Musikbeispielen. 1895. 2 Mark.

Korkarbeit s. Liebhaberkünste.

Korrespondenz, kaufmännische, in deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. Fünfte, vermehrte Auflage, zum dritten Male bearbeitet von Franz Hahn. 1898. 2 Mark 50 Pf.

——— in französischer Sprache s. Correspondance commerciale.

Kostümkunde. Von Wolfg. Quincke. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Krankenpflege im Hause. Von Dr. med. Paul Wagner. Mit 71 Abbildungen. 1896. 4 Mark.

Krankenversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.

Kriegsmarine, deutsche. Von R. Dittmer. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit Titelbild und 175 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Krupp s. Infektionskrankheiten.

Kulturgeschichte. Von J. J. Honegger. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1889. 2 Mark.

Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 276 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Lederschnitt s. Liebhaberkünste.

Liebhaberkünste. Von Wanda Friedrich. Mit 250 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Litteraturgeschichte, allgemeine. Von Dr. Ad. Stern. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1892. 3 Mark.

Litteraturgeschichte, deutsche. Von Dr. Paul Möbius. Siebente, verbesserte Auflage von Dr. Gotthold Klee. 1896. 2 Mark.

Logarithmen. Von Prof. Max Meyer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 3 Tafeln und 7 in den Text gedruckten Abbildungen. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Logik. Von Friedr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 36 Abbildungen. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Lunge. Ihre Pflege und Behandlung im gesunden und kranken Zustande. Von Dr. med. Paul Niemeyer. Achte Auflage. Mit 43 Abbildungen. 1895. 3 Mark.

Lungenentzündung s. Infektionskrankheiten.

Lungenschwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Lustfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik von C. A. von Nida. Mit 124 Abbild. 1883. 2 Mark.

Lymphgefäße s. Herz.

Magen und Darm, die Erkrankungen des. Für den Laien gemeinverständlich dargestellt von Dr. med. E. v. Sohlern. Mit 2 Abbildungen und 1 Tafel. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Malaria s. Infektionskrankheiten.

Malerei. Von Karl Raupp. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 50 Abbildungen und 4 Tafeln. 1898. 3 Mark.

—— s. auch Liebhaberkünste, Porzellan- und Glasmalerei.

Mandelentzündung s. Infektionskrankheiten.

Marine s. Handels- bez. Kriegsmarine.

Markscheidekunst. Von O. Brathuhn. Mit 174 Abbildungen. 1892. 8 Mark.

Masern s. Infektionskrankheiten.

Massage und verwandte Heilmethoden. Von Dr. med. E. Preller. Mit 78 Abbildungen. 1889. 3 Mark 50 Pf.

Mechanik. Von Ph. Huber. Sechste Auflage, den Fortschritten der Technik entsprechend neu bearbeitet von Walther Lange. Mit 196 Abbildungen. 1897. 3 Mark 50 Pf.

Meereskunde, allgemeine, von Johannes Walther. Mit 72 Abbildungen und einer Karte. 1893. 5 Mark.

Metallätzen, -schlagen, -treiben s. Liebhaberkünste.

Meteorologie. Von Prof. Dr. W. J. van Bebber. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Mikroskopie. Von Prof. Carl Chun. Mit 97 Abbild. 1885. 2 Mark.

Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbild. 1884. 3 Mark.

Milzbrand s. Infektionskrankheiten.

Mimik und Gebärdensprache. Von Karl Skraup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Mineralbrunnen und -bäder. Ein Handbuch für Kurgäste. Von Dr. med. E. Heinrich Kisch. 1879. 3 Mark 50 Pf.

Mineralogie. Von Dr. Eugen Hussak. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 154 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Münzkunde. Von H. Dannenberg. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Mumps s. Infektionskrankheiten.

Musik. Von J. C. Lobe. Sechsundzwanzigste Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Musikgeschichte. Von R. Musiol. Mit 15 Abbildungen und 34 Notenbeispielen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Musikinstrumente. Von Richard Hofmann. Fünfte, vollständig neubearbeitete Auflage. Mit 189 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Musterschutz s. Patentwesen.

Mythologie. Von Dr. E. Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Nägel s. Haut.

Nagelarbeit s. Liebhaberkünste.

Naturlehre. Erklärung der wichtigsten physikalischen, meteorologischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens von Dr. C. E. Brewer. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 53 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Nervosität. Von Dr. med. Paul Möbius. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Nivellierkunst. Von Prof. Dr. C. Pietsch. Fünfte, umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1900. 2 Mark.

Numismatik s. Münzkunde.

Nutzgärtnerei. Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues von Hermann Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage, nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten umgearbeitet von J. Wesselhöft. Mit 63 Abbildungen. 1893.

Obstbau s. Nutzgärtnerei. 2 Mark 50 Pf.

Obstverwertung. Anleitung zur Behandlung und Aufbewahrung des frischen Obstes, zum Dörren, Einkochen und Einmachen, sowie zur Wein-, Likör-, Branntwein- und Essigbereitung aus den verschiedensten Obst- und Beerenarten von Johannes Wesselhöft. Mit 45 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Ohr. Von Dr. med. Richard Hagen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 45 Abbildungen. 1883. 2 Mark 50 Pf.

Orden s. Ritter- und Verdienstorden.

Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel von E. F. Richter. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Hans Menzel. Mit 25 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 131 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Pädagogik. Von Friedrich Kirchner. 1890. 2 Mark.

Pädagogik, Geschichte der. Von Friedrich Kirchner. 1899. 3 Mark.

Paläographie s. Urkundenlehre.

Paläontologie s. Versteinerungskunde.

Patentwesen, Muster- und Warenzeichenschutz von Otto Sack. Mit 3 Abbildungen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Perspektive, angewandte. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder von M. Kleiber. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 145 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Petrefaktenkunde s. Versteinerungskunde.

Petrographie. Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine von Dr. J. Blaas. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 86 Abbildungen. 1898. 3 Mark.

Pflanzen, die leuchtenden, s. Tiere und Pflanzen u. s. w.

Pflanzenmorphologie, vergleichende, von Dr. E. Dennert. Mit über 600 Einzelbildern in 506 Figuren. 1894. 5 Mark.

Philosophie. Von J. H. v. Kirchmann. Vierte, durchgesehene Aufl. 1897. 3 Mark.

Philosophie, Geschichte der, von Thales bis zur Gegenwart. Von Lic. Dr. Fr. Kirchner. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 4 Mark.

Photographie. Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder von Dr. J. Schnauß. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Phrenologie. Von Dr. G. Scheve. Achte Auflage. Mit Titelbild und 18 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Physik. Von Dr. J. Kollert. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 273 Abbildungen. 1895. 4 Mark 50 Pf.

Physik, Geschichte der, von Dr. E. Gerland. Mit 72 Abbild. 1892. 4 Mark.

Physiologie des Menschen, als Grundlage einer naturgemäßen Gesundheitslehre. Von Dr. med. Friedrich Scholz. Mit 58 Abbildungen. 1882. 3 Mark.

Planetographie von Dr. O. Lohse. Mit 15 Abbild. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Pocken s. Infektionskrankheiten.

Poetik, deutsche. Von Dr. J. Minckwitz. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf.

Porzellan- und Glasmalerei. Von Robert Ulke. Mit 77 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Projektionslehre. Mit einem Anhange, enthaltend die Elemente der Perspektive. Von Julius Hoch. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 121 Abbildungen. 1898. 2 Mark.

Psychologie. Von Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 3 Mark.

Punzieren s. Liebhaberkünste.

Pyrotechnik s. Lustfeuerwerkerei.

Rachenbräune s. Infektionskrankheiten.

Radfahrsport. Von Dr. Karl Biesendahl. Mit 1 Titelbild und 104 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Raumberechnung. Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art von Dr. C. Pietsch. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 55 Abbildungen. 1898. 1 Mark 80 Pf.

Rebenkultur s. Weinbau.

Rechenkunst s. Arithmetik.

Rechtschreibung, neue deutsche. Von Dr. G. A. Saalfeld. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage von Roderich Benedix. Fünfte Auflage. 1896. 1 Mark 50 Pf.

Registratur- und Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten ꝛc., sowie bei den Staatsarchiven von Georg Holtzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.

Reich, das Deutsche. Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches von Dr. Wilh. Zeller. Zweite, vielfach umgearbeitete und erweiterte Auflage. 1880. 3 Mark.

Reinigung s. Wäscherei.

Reitkunst in ihrer Anwendung auf Campagne-, Militär- und Schulreiterei. Von Adolf Kästner. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 71 in den Text gedruckten und 2 Tafeln Abbildungen. 1892. 6 Mark.

Rheumatismus s. Gicht und Infektionskrankheiten.

Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrhunderts. Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Gritzner. Mit 760 Abbildungen. 1893.
9 Mark, in Pergamenteinband 12 Mark.

Rose s. Infektionskrankheiten.

Rosenzucht. Vollständige Anleitung über Zucht, Behandlung und Verwendung der Rosen im Lande und in Töpfen von Hermann Jäger. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von P. Lambert. Mit 70 Abbildungen. 1893. 2 Mark 50 Pf.

Röteln s. Infektionskrankheiten.

Rotlauf s. Infektionskrankheiten.

Rotz s. Infektionskrankheiten.

Rückfallfieber s. Infektionskrankheiten.

Ruder- und Segelsport. Von Otto Gustl. Mit 66 Abbildungen und einer Karte. 1898. 4 Mark.

Ruhr s. Infektionskrankheiten.

Säugetiere, Vorfahren der, in Europa von Albert Gaudry. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 40 Abbildungen. 1891. 3 Mark.

Schachspielkunst. Von K. J. S. Portius. Elfte Auflage. 1895. 2 Mark.

Scharlach s. Infektionskrankheiten.

Schlitten-, Schlittschuh- und Schneeschuhsport s. Wintersport.

Schlosserei. Von Julius Hoch. Erster Teil (Beschläge, Schloßkonstruktionen und Geldschrankbau). Mit 256 Abbildungen. 1899. 6 Mark.
—— Zweiter Teil (Bauschlosserei). Mit 288 Abbildungen. 1899. 6 Mark.

Schnitzerei s. Liebhaberkünste.

Schnupfen s. Infektionskrankheiten.

Schreibunterricht. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Georg Funk. Mit 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Schwimmkunst. Von Martin Schwägerl. Zweite Auflage. Mit 111 Abbildungen. 1897. 2 Mark.

Schwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Segelsport s. Ruder- und Segelsport.

Sinne und Sinnesorgane der niederen Tiere von E. Jourdan. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 48 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Sittenlehre s. Ethik.

Skrofulose s. Infektionskrankheiten.

Sozialismus, moderner. Von Max Haushofer. 1896. 3 Mark.

Sphragistik s. Urkundenlehre.

Spinnerei, Weberei und Appretur. Lehre von der mechanischen Verarbeitung der Gespinstfasern. Dritte, bedeutend vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. A. Ganswindt. Mit 196 Abbildungen. 1890. 4 Mark.

Spitzpocken s. Infektionskrankheiten.

Sprache und Sprachfehler des Kindes. Gesundheitslehre der Sprache für Eltern, Erzieher und Aerzte. Von Dr. med. Hermann Gutzmann. Mit 22 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Sprachlehre, deutsche. Von Dr. Konrad Michelsen. Vierte Auflage, herausgegeben von Friedrich Nedderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Sprichwörter s. Citatenlexikon.

Staatsrecht s. Reich, das Deutsche.

Starrkrampf s. Infektionskrankheiten.

Statik. Mit gesonderter Berücksichtigung der zeichnerischen und rechnerischen Methoden von Walther Lange. Mit 284 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Steinätzen, -mosaik s. Liebhaberkünste.

Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im besonderen von Prof. H. Krieg. Zweite, vermehrte Auflage. 1888. 2 Mark 50 Pf.

Stereometrie. Mit einem Anhange über Kegelschnitte sowie über Maxima und Minima, begonnen von Richard Schurig, vollendet und einheitlich bearbeitet von Ernst Riedel. Mit 159 Abbildungen. 1898. 3 Mark 50 Pf.

Stilarten s. Baustile.

Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze von Dr. Konrad Michelsen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, herausgegeben von Friedrich Nedderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Stimme, Gymnastik der, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. Von Oskar Guttmann. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 28 Abbildungen. 1890. 5 Mark.

Strahlenpilzkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie von Bernhard Klemm. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 82 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Technologie, mechanische. Von A. v. Ihering. Mit 163 Abbild. 1888. 4 Mark.

Teichwirtschaft s. Fischzucht.

Telegraphie, elektrische. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.

Tiere, geographische Verbreitung der, von E. L. Trouessart. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 2 Karten. 1892. 4 Mark.

Tiere und Pflanzen, die leuchtenden, von Henri Gadeau de Kerville. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 28 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Tierzucht, landwirtschaftliche. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Tollwut s. Infektionskrankheiten.

Ton, der gute, und feine Sitte. Von Eufemia v. Adlersfeld geb. Gräfin Ballestrem. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1895. 2 Mark.

Trichinenkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Trichinenschau. Von F. W. Rüffert. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 52 Abbildungen. 1895. 1 Mark 80 Pf.

Trigonometrie. Von Franz Bendt. Zweite, erweiterte Auflage. Mit 42 Figuren. 1894. 1 Mark 80 Pf.

Tuberkulose s. Infektionskrankheiten.

Turnkunst. Von Dr. M. Kloss. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Uhrmacherkunst. Von F. W. Rüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 Abbildungen und 7 Tabellen. 1885. 4 Mark.

Unfallversicherung. Von Georg Wengler. 1898. 2 Mark.

Uniformkunde. Von Richard Knötel. Mit über 1000 Einzelfiguren auf 100 Tafeln, gezeichnet vom Verfasser. 1896. 6 Mark.

Unterleibsbrüche. Von Dr. med. Fr. Ravoth. Zweite Auflage. Mit 28 Abbildungen. 1886. 2 Mark 50 Pf.

Unterleibstyphus s. Infektionskrankheiten.

Urkundenlehre. — Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik von Dr. Fr. Leist. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Ventilation s. Heizung.

Verfassung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.

Versicherungswesen. Von Oskar Lemcke. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 40 Pf.

Verskunst, deutsche. Von Dr. Roderich Benedix. Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.

Versteinerungskunde (Petrefaktenkunde, Paläontologie). Von Hippolyt Haas. Mit 178 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Villen und kleine Familienhäuser. Von Georg Aster. Mit 112 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 23 in den Text gedruckten Figuren. Siebente Auflage. 1899. 5 Mark.
(Fortsetzung dazu s. Familienhäuser für Stadt und Land.)

Vögel, der Bau der, von William Marshall. Mit 229 Abbildungen. 1895. 7 Mark 50 Pf.

Völkerkunde. Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbild. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internationalen Rechtes. Von A. Bischof. 1877. 1 Mark 50 Pf.

Volkswirtschaftslehre. Von Hugo Schober. Fünfte, durchgesehene und vermehrte Auflage von Dr. Ed. O. Schulze. 1896. 4 Mark.

Vortrag, mündlicher, s. Redekunst.

Wappenkunde s. Heraldik.

Warenkunde. Von E. Schick. Sechste Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. M. Pietsch. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Warenzeichenschutz s. Patentwesen.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

Wasserkur und ihre Anwendungsweise. Von Dr. med. E. Preller. Mit 38 Abbildungen. 1891. 3 Mark 50 Pf.

Wechselfieber s. Infektionskrankheiten.

Weberei s. Spinnerei.

Wechselrecht, allgemeines deutsches. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Checkgesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau, Rebenkultur und Weinbereitung. Von Fr. Jak. Dochnahl. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit einem Anhange: Die Kellerwirtschaft. Von A. v. Babo. Mit 55 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Weltgeschichte, allgemeine. Von Dr. Theodor Flathe. Dritte Auflage. Mit 6 Stammtafeln und einer tabellarischen Uebersicht. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Windpocken s. Infektionskrankheiten.

Wintersport. Von Max Schneider. Mit 140 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Zähne. Von Dr. med. H. Klencke. Zweite Auflage. Mit 39 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Zeugdruck s. Färberei.

Ziegenpeter s. Infektionskrankheiten.

Ziergärtnerei. Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, sowie über Blumenzucht von Herm. Jäger. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

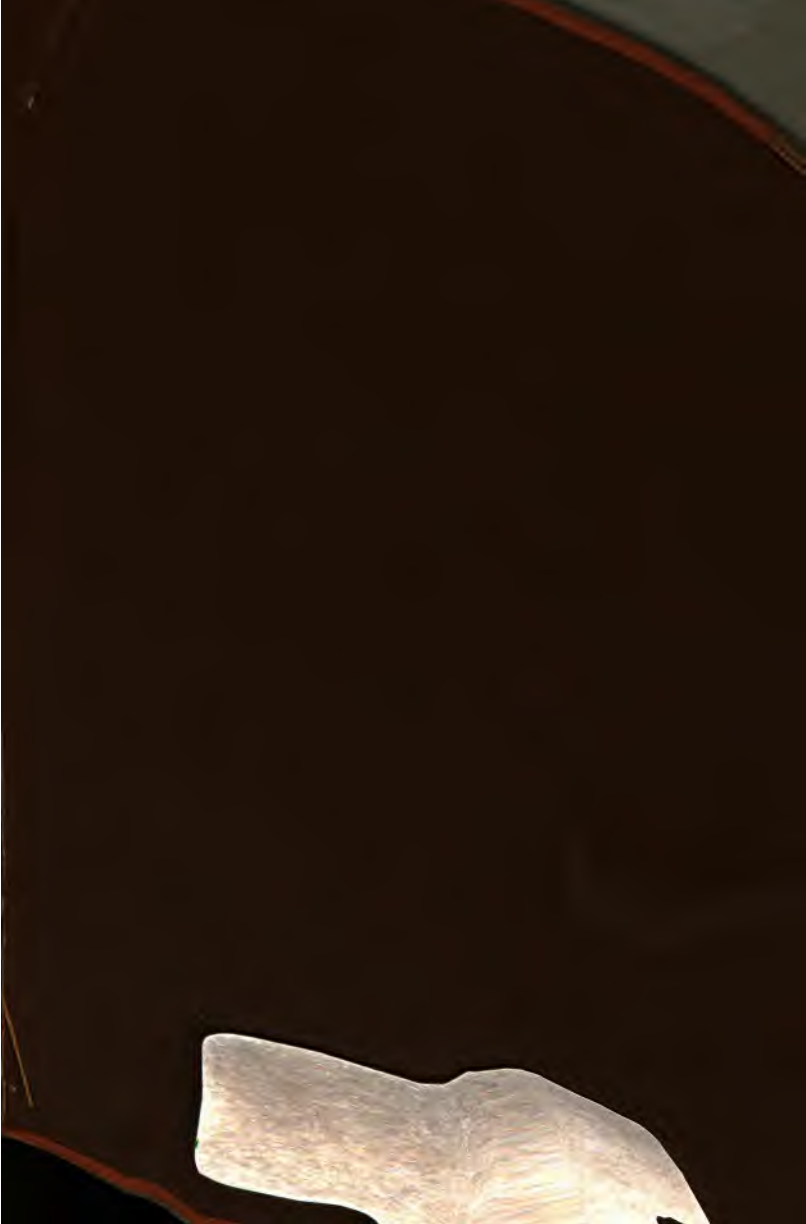
Zimmergärtnerei. Nebst einem Anhang über Anlegung und Ausschmückung kleiner Gärtchen an den Wohngebäuden. Von M. Lebl. Mit 56 Abbild. 1890. 2 Mark.

Zoologie. Von Dr. C. G. Giebel. Mit 124 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Verzeichnisse mit ausführlicher Inhaltsangabe jedes einzelnen Bandes nebst Schlagwortregister stehen auf Wunsch kostenfrei zur Verfügung.

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig
Reudnitzerstrasse 1—7.

(August 1899.)

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

fa85